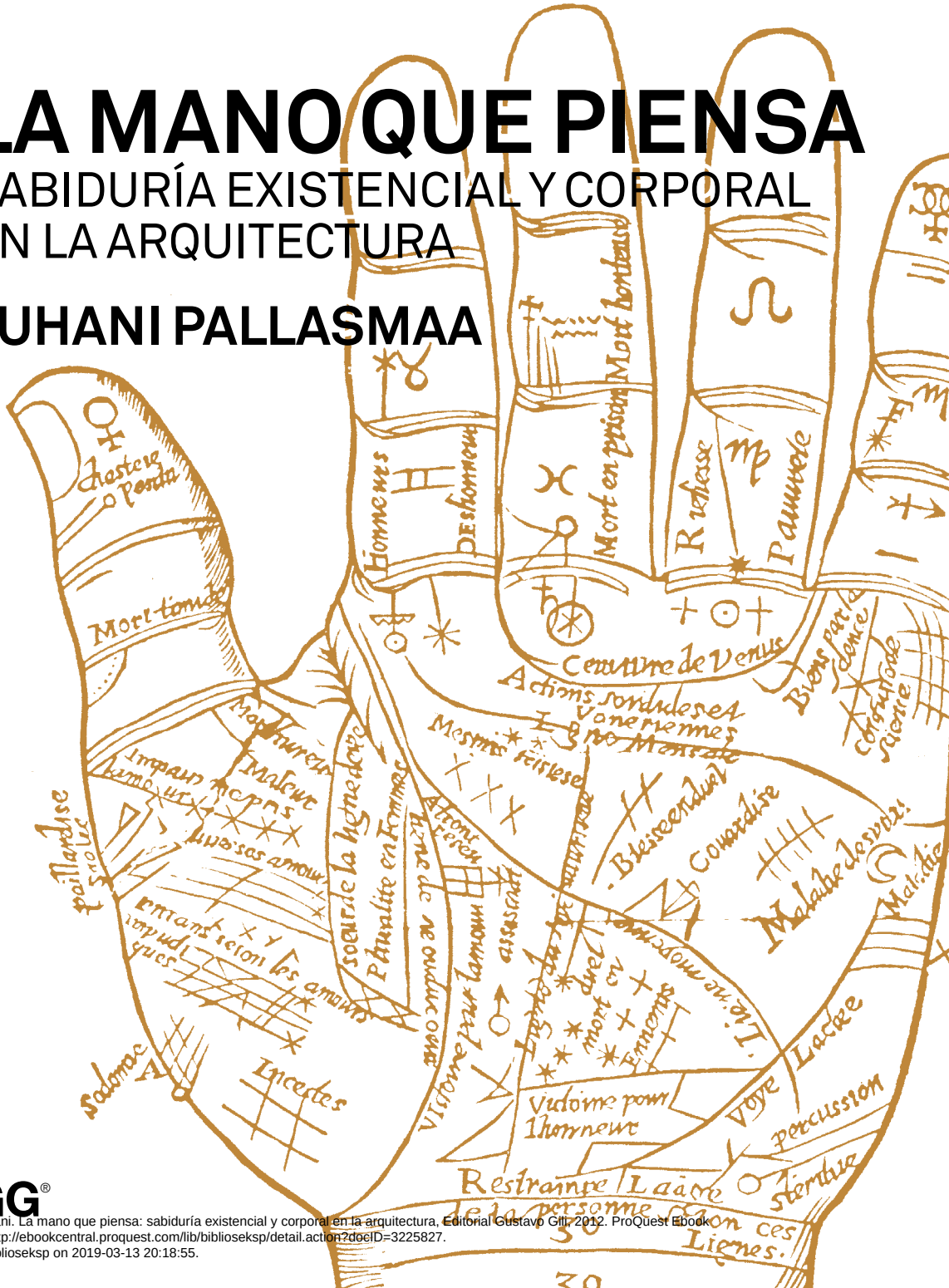
LA MANO QUE PIENSA

SABIDURÍA EXISTENCIAL Y CORPORAL EN LA ARQUITECTURA

JUHANI PALLASMAA



Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

GG®

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspl/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspl on 2019-03-13 20:18:55.

Título original: *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, publicado por John Wiley & Sons Ltd., Chichester (West Sussex), 2009.

Diseño de la cubierta: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, SL
Ilustración de la cubierta: © Stapleton Collection

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia ni expresa ni implícitamente respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

Todos los derechos reservados. Traducción autorizada de la edición inglesa publicada por John Wiley & Sons, Ltd. La responsabilidad de la exactitud de la traducción recae exclusivamente en la Editorial Gustavo Gili, SL y no en John Wiley & Sons Limited.

© de la traducción: Moisés Puente
© del texto: Juhani Pallasmaa
© John Wiley & Sons Ltd., 2009
y para esta edición
© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2012

ISBN: 978-84-252-2798-1 (digital PDF)
www.ggili.com

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspl/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspl on 2019-03-13 06:48:33.

LA MANO QUE PIENSA

SABIDURÍA EXISTENCIAL Y CORPORAL EN LA ARQUITECTURA

JUHANI PALLASMAA

TRADUCCIÓN DE MOISÉS PUENTE

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

GG®

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspl/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspl on 2019-03-13 06:48:33.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

GG®

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioseksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioseksp on 2019-03-13 06:48:33.

Índice

Introducción
Existencia corporal y pensamiento sensorial 7

Capítulo primero
La mano misteriosa 25
- Las esencias múltiples de la mano
- ¿Qué es la mano?
- La mano, el ojo, el cerebro y el lenguaje
- La mano como símbolo
- Los gestos de la mano
- Los lenguajes de la mano

Capítulo segundo
La mano que trabaja 51
- La mano y la herramienta
- La mano del artesano
- La artesanía colaborativa
- La arquitectura como trabajo

Capítulo tercero
La fusión entre el ojo, la mano y la mente 79
- La experimentación y el arte del juego
- Destreza y aburrimiento
- El ojo, la mano y la mente

Capítulo cuarto
La mano que dibuja 99
- El dibujo y el yo
- El tacto del dibujo
- La mano computarizada
- La primacía del tacto: hapticidad de la propia imagen
- El tacto inconsciente en la experiencia artística

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspl/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspl on 2019-03-13 06:48:33.

Capítulo quinto
El pensamiento corporal 119
La fusión creativa
El trabajo del pensamiento: el valor de la incertidumbre
Resistencia, tradición y libertad
Pensar a través de los sentidos
La memoria corporal y el pensamiento
El conocimiento existencial

Capítulo sexto
El cuerpo, el yo y la mente 139
El cuerpo como lugar
El mundo y el yo
El mundo y la mente
El espacio existencial en el arte

Capítulo séptimo
La emoción y la imaginación 147
La realidad de la imaginación
El don de la imaginación
La realidad del arte
El arte y la emoción
La experiencia artística como intercambio

Capítulo octavo
La teoría y la vida 159
La teoría y la producción
La oposición entre teoría y producción
La arquitectura como imagen de la vida
La tarea del arte

Agradecimientos 175
Índice de nombres 177
Créditos fotográficos 181

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

Las manos forman parte del carácter de una persona, pero también desempeñan acciones independientes que resultan cruciales en la comunicación humana con un lenguaje propio.
Matteo Zambelli, *Tú eres más que uno*, *collage* realizado con Photoshop 7.0, 2006.
"El proceso de ejecución del *collage*:
1. Desde la tercera planta de mi casa arrojé un vidrio rectangular envuelto en cartón. Más tarde puse cada uno de los pedazos de vidrio sobre una mesa de vidrio, donde recompuse el vidrio rectangular original, ahora roto en pedazos.
2. Pedí a mis padres y a mis familiares que pusieran su mano derecha o izquierda debajo de los trozos de vidrio, e hice varias fotos.
3. Descargué las fotos en mi ordenador y las fusioné con Photoshop 7.0. Al ensamblar las fotos no siempre utilicé las manos completas y algunas de las imágenes solo tenían uno o dos detalles de toda la mano, otras estaban duplicadas y difuminadas. Creé diferentes capas para cara trozo de la mano, superpuse todas las capas con diferentes grados de transparencia y las fusioné todas para las fotos finales".

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

Introducción
Existencia corporal y pensamiento sensorial

> "En resumen, lo que propongo es que la psicología del ser humano maduro consiste en un proceso en desarrollo, emergente, oscilante y en espiral marcado por una subordinación progresiva de sistemas de comportamiento más antiguos y de menor rango hacia sistemas más nuevos de un rango superior a medida que cambian los problemas existenciales del hombre".[1]
>
> Clare W. Graves

La cultura consumista occidental continúa proyectando una doble actitud respecto al cuerpo humano. Por un lado existe un culto al cuerpo obsesivamente estetizado y erotizado, pero, por el otro, se celebran de la misma manera la inteligencia y la capacidad creativa como algo completamente separado, e incluso como cualidades individuales exclusivas. En ambos casos, cuerpo y mente se entienden como entidades no relacionadas que no constituyen una unidad integrada. Esta separación se ve reflejada en la estricta división de las actividades y del trabajo humanos en categorías físicas e intelectuales. Se considera el cuerpo como un medio de identidad y presentación del yo, al tiempo que un instrumento de atractivo social y sexual. Sin embargo, su importancia se entiende simplemente en su esencia física y psicológica, pero se infravalora y desatiende su papel como la base misma de la existencia y del conocimiento corporales, así como de la comprensión total de la condición humana.[2]

Por supuesto, esta división entre cuerpo y mente tiene unos cimientos sólidos en la historia del pensamiento occidental. Lamentablemente, las pedagogías y las prácticas educativas imperantes también siguen separando las capacidades mentales, intelectuales y emocionales de los sentidos y de las dimensiones múltiples de las manifestaciones de los humanos. Normalmente las prácticas educativas proporcionan algún grado de formación física para el cuerpo, pero no reconocen nuestra esencia fundamentalmente corpórea y holística. Por ejemplo, se aborda el cuerpo en los deportes y la danza, y se admite que los sentidos están en directa conexión con la educación artística y musical, pero nuestra existencia corporal rara vez se identifica como la base

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

misma de nuestra interacción e integración con el mundo, o de nuestra conciencia y entendimiento de nosotros mismos. El entrenamiento de la mano se facilita en cursos donde se enseñan las habilidades elementales en la artesanía, pero no se reconoce el papel integral de la mano en la evolución y en las diferentes manifestaciones de la inteligencia humana. Para decirlo de una manera sencilla, los principios educativos imperantes no captan la esencia indeterminada, dinámica e integrada de un modo sensual de la existencia, del pensamiento y de la acción del hombre.

De hecho, resulta razonable suponer que anteriormente a nuestra actual cultura industrial, mecanizada, materialista y consumista, las situaciones de la vida cotidiana y los procesos de maduración y educación proporcionaban una base de experiencias más global para el crecimiento y el aprendizaje humanos por su interacción directa con el mundo natural y sus complejas causalidades. En modos de vida anteriores, el contacto íntimo con el trabajo, la producción, los materiales, el clima y los fenómenos siempre cambiantes de la naturaleza proporcionaban una abundante interacción sensorial con el mundo de las causalidades físicas. Sugeriría también que los lazos familiares y sociales más cercanos, así como la presencia de animales domésticos, proporcionaban más experiencias para el desarrollo de un sentido de la empatía y la compasión que el que se ofrece en la vida individualista y molecular de hoy en día.

Yo pasé mis primeros años de infancia en la pequeña granja de mi abuelo, en Finlandia central, y con la edad cada vez soy más consciente de cuán en deuda estoy con la riqueza de aquella vida en la granja a finales de la década de 1930 y en la década de 1940 a la hora de proporcionarme una comprensión de mi propia existencia corporal y de las interdependencias esenciales entre los aspectos mentales y físicos de la vida cotidiana. Ahora creo que incluso el sentido de la belleza y del juicio ético de cada uno de nosotros están firmemente basados en las primeras experiencias de la naturaleza integrada del mundo de la vida humana. La belleza no es una cualidad estética independiente; la experiencia de la belleza surge de captar las causalidades e interdependencias incuestionables de la vida.

En nuestra era de producción industrial en serie, consumo surreal, comunicación eufórica y entornos digitales ficticios, seguimos viviendo en nuestros cuerpos de la misma forma en que habitamos nuestras casas, porque, tristemente, hemos olvidado que no vivimos en nuestros cuerpos, sino

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

que somos constituciones corporales en nosotros mismos. La corporeidad no es una experiencia secundaria; la existencia humana es fundamentalmente un estado corporal. En la actualidad nuestros sentidos y nuestros cuerpos son objetos de una manipulación y una explotación comercial incesante. Se adora la belleza corporal, la fuerza, la juventud y la virilidad en las esferas de los valores sociales, de la publicidad y del entretenimiento. En el caso de que no consigamos tener cualidades físicas ideales, nuestros cuerpos se vuelven contra nosotros como causas de una profunda desilusión y culpa. Cada vez con mayor frecuencia, todos nuestros sentidos se ven explotados por la manipulación consumista y, al mismo tiempo, estos mismos sentidos continúan estando infravalorados como requisitos previos de nuestra condición existencial o como objetivos educativos. Desde el punto de vista intelectual, podemos haber rechazado la dualidad cartesiana de cuerpo y mente desde un punto de vista filosófico, pero la separación sigue vigente en las prácticas culturales, educativas y sociales.

Es realmente trágico que en una época en la que nuestras tecnologías ofrecen una percepción multidimensional del mundo y de nosotros mismos, debamos devolver nuestras conciencias y nuestras capacidades a un mundo euclidiano. No quiero hacer especial hincapié en imágenes nostálgicas de un pasado idílico, ni presentar una visión conservadora del desarrollo cultural; solo quiero recordarme a mí mismo y recordar a mis lectores los puntos oscuros evidentes relativos a nuestro entendimiento, establecido respecto a nuestra propia historicidad como seres biológicos y culturales.

La conciencia humana es una conciencia corporal; el mundo está estructurado alrededor de un centro sensorial y corpóreo. “Yo soy mi cuerpo”, diría Gabriel Marcel;[3] “Yo soy lo que me rodea”, diría Wallace Stevens;[4] “Yo soy el espacio donde estoy”, diría Noël Arnaud;[5] y, finalmente, Ludwig Wittgenstein concluye: “Yo soy mi mundo”.[6]

Estamos conectados con nuestro mundo a través de nuestros sentidos; estos no son simples receptores pasivos de estímulos, ni el cuerpo es únicamente un punto para ver el mundo desde una perspectiva central. La cabeza tampoco es el único lugar de pensamiento cognitivo, pues nuestros sentidos y todo nuestro ser corporal estructuran, producen y almacenan directamente un conocimiento existencial silencioso. El cuerpo humano es una entidad cognitiva. Todo nuestro ser en el mundo es un modo de ser sensorial y corporal, y este

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

mismo sentido de ser constituye la base del conocimiento existencial. Como sostiene Jean-Paul Sartre: "La comprensión no es una cualidad que llegue desde fuera a la realidad humana; es su propia manera de existir".[7]

El conocimiento esencial existencialmente no es un conocimiento moldeado básicamente en palabras, conceptos y teorías. En la interacción humana se estima que el 80 % de la comunicación tiene lugar fuera del canal verbal y conceptual. La comunicación ocurre incluso a un nivel químico; las glándulas endocrinas han sido pensadas como un sistema herméticamente cerrado dentro del cuerpo y están conectadas con el mundo exterior únicamente de un modo indirecto. Sin embargo, los experimentos de A. S. Parker y H. M. Bruce demuestran que los reguladores químicos, como las sustancias odoríferas, trabajan directamente sobre la química corporal de otros organismos condicionando el comportamiento.[8]

El conocimiento y las habilidades de las sociedades tradicionales residen directamente en los sentidos y en los músculos, en las manos que conocen, que son inteligentes y que están directamente alojadas y codificadas en los escenarios y en las situaciones de la vida. Según Jean-Paul Sartre, nacemos en un mundo que, en sí mismo, constituye nuestra fuente más importante de conocimiento.[9] En *Philosophy in the Flesh*, un libro que invita a la reflexión, George Lakoff y Mark Johnson apuntan que incluso los actos y elecciones cotidianos exigen una comprensión filosófica; debemos ser capaces de dotar de sentido a nuestras propias vidas en las innumerables situaciones a las que constantemente nos enfrentamos en la vida. Los filósofos autores del libro citado sostienen:

> "Vivir una vida humana constituye un esfuerzo filosófico. Cualquier idea que tengamos, cualquier decisión que tomemos y cualquier acto que llevemos a cabo se basa en supuestos filosóficos tan numerosos que posiblemente no seamos capaces de enumerarlos [...]. A pesar de que solo ocasionalmente somos conscientes de ello, todos nosotros somos metafísicos; somos metafísicos no en el sentido de un mundo ideal, sino como parte de nuestra capacidad cotidiana de dotar de sentido a nuestra experiencia. Es a través de nuestros sistemas conceptuales como somos capaces de dar sentido a la vida cotidiana y nuestra metafísica cotidiana está incorporada en dichos sistemas conceptuales".[10]

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

La conciencia humana es una conciencia corporal; nos conectamos con el mundo a través de nuestros sentidos. Nuestras manos y todo nuestro cuerpo poseen habilidades y sabiduría corporales.
Gjon Mili, *El percusionista Gene Krupa tocando en el estudio de Gjon Mili*, 1941.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

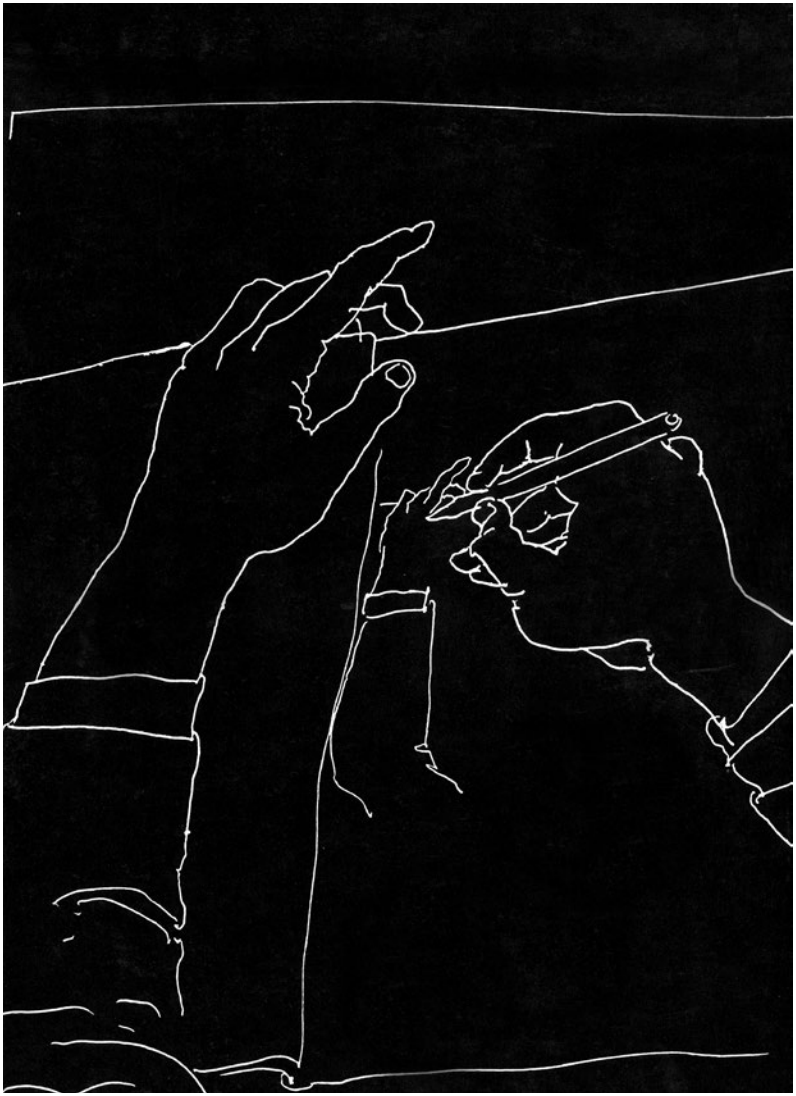
Adquirir una habilidad no se basa fundamentalmente en la enseñanza verbal, sino más bien en la transferencia directa de la destreza desde los músculos del maestro a los del aprendiz a través de un acto de percepción sensorial y de mímesis corporal. Normalmente se atribuye esta capacidad de aprendizaje mimético a las neuronas espejo de los humanos.[11] El mismo principio de personificación —o introyección, por utilizar un concepto de la teoría psicoanalítica— del conocimiento y de la habilidad continúa siendo el núcleo del aprendizaje artístico. Asimismo, la habilidad más importante del arquitecto es convertir la esencia multidimensional del trabajo proyectual en sensaciones e imágenes corporales y vividas; finalmente, toda la personalidad y el cuerpo del proyectista se convierte en el lugar del trabajo arquitectónico, que es vivido en lugar de entendido. Las ideas arquitectónicas surgen de "un modo biológico" a partir del conocimiento existencial no conceptualizado y vivido, en lugar de a partir de los meros análisis y del intelecto. Los problemas arquitectónicos son demasiado complejos y profundamente existenciales como para ser tratados de un modo exclusivamente conceptualizado y racional. Las ideas o respuestas profundas en arquitectura tampoco son invenciones individuales *ex nihilo*; se encuentran alojadas en la realidad vivida del propio encargo y en las antiquísimas tradiciones del oficio. El papel que desempeña este entendimiento fundamental, inconsciente, situacional y tácito del cuerpo en la producción de la arquitectura se encuentra terriblemente infravalorado en la cultura actual de la casi racionalidad y de la arrogante conciencia de sí mismo.

Ni siquiera los maestros de la arquitectura inventan realidades arquitectónicas, sino que más bien ponen de manifiesto aquello que existe y aquello que constituye el potencial natural de la condición dada, o aquello que exige la situación dada. Álvaro Siza, uno de los mejores arquitectos de nuestro tiempo, capaz de combinar un sentido de la tradición con una expresión única personal, lo expresa claramente: "Los arquitectos no inventan nada, transforman la realidad".[12] Jean Renoir expresa la misma idea de la humildad artística en el cine de un modo algo diferente: "El director de cine no es un creador, sino una comadrona. Su tarea consiste en ayudar a la actriz a dar a luz a un niño, un niño que ella no se había dado cuenta que llevaba dentro de sí",[13] confiesa en sus memorias. La arquitectura es también un producto de la mano que sabe.

La mano capta la cualidad física y la materialidad del pensamiento y la convierte en una imagen concreta. En el arduo proceso de proyecto, la

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.



"La mano tiene sus sueños y suposiciones", según apunta Gaston Bachelard. Álvaro Siza, *El arquitecto dibujando*.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

mano a veces toma las riendas en el sondeo de una visión, con un vago presentimiento de que finalmente se convertirá en un boceto, en una materialización de una idea.

En manos del arquitecto, el lápiz constituye un puente entre la mente que imagina y la imagen que aparece en la hoja de papel; en el éxtasis del trabajo, el dibujante olvida tanto su mano como el lápiz y la imagen emerge como si fuera una proyección automática de la mente que imagina; o quizá sea la mano la que verdaderamente imagina en tanto que existe en la vida del mundo, la realidad del espacio, materia y tiempo, la condición física misma del objeto imaginado.

Martin Heidegger vincula directamente la mano con la capacidad humana de pensar: "La esencia de la mano nunca puede determinarse o explicarse por el hecho de ser un órgano que puede agarrar [...]. Cada movimiento de la mano en cada uno de sus trabajos lleva consigo el elemento del pensamiento, cada porte se soporta dentro de este elemento".[14] Gaston Bachelard escribe acerca de la imaginación de la mano: "Incluso la mano tiene sus sueños y supuestos. Nos ayuda a entender la esencia más íntima de la materia. Es por ello que también nos ayuda a imaginar [formas de] materia".[15] La capacidad de imaginar, de liberarse de los límites de la materia, del lugar y del tiempo debe considerarse como el más humano de todos nuestros atributos. La capacidad creativa, así como el juicio crítico, exigen imaginación. Sin embargo, es obvio que la imaginación no se esconde solo en nuestros cerebros, puesto que toda nuestra constitución corporal tiene sus fantasías, sus deseos y sus sueños.

Todos nuestros sentidos "piensan" y estructuran nuestra relación con el mundo, aunque normalmente no seamos conscientes de esta actividad continua. Normalmente se supone que el conocimiento reside en conceptos verbalizados, pero cualquier apreciación de una situación real y una reacción a ella cargada de significado puede, y de hecho debe, considerarse conocimiento. En mi opinión, el pensamiento sensorial y corporal es especialmente fundamental en todos los fenómenos artísticos y en todo trabajo creativo. La famosa descripción que, en una carta dirigida al matemático francés Jacques Hadamard, hace Albert Einstein del papel de las imágenes visuales y musculares en sus procesos de pensamiento en el campo de las matemáticas y de la física, proporciona un ejemplo reputado del pensamiento corporal:

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

> "Al estar escritas o habladas, las palabras o el lenguaje no parecen jugar ningún papel en mi mecanismo de pensamiento. Las entidades físicas que parecen servir como elementos en el pensamiento son ciertos signos e imágenes más o menos claras que pueden reproducirse y combinarse 'voluntariamente' [...]. Estos elementos son, en mi caso, de tipo visual y algunos de ellos de tipo muscular. Las palabras convencionales u otros signos tienen que buscarse laboriosamente solo en una fase secundaria, cuando el juego asociativo antes citado está lo suficientemente consolidado y puede reproducirse a voluntad".[16]

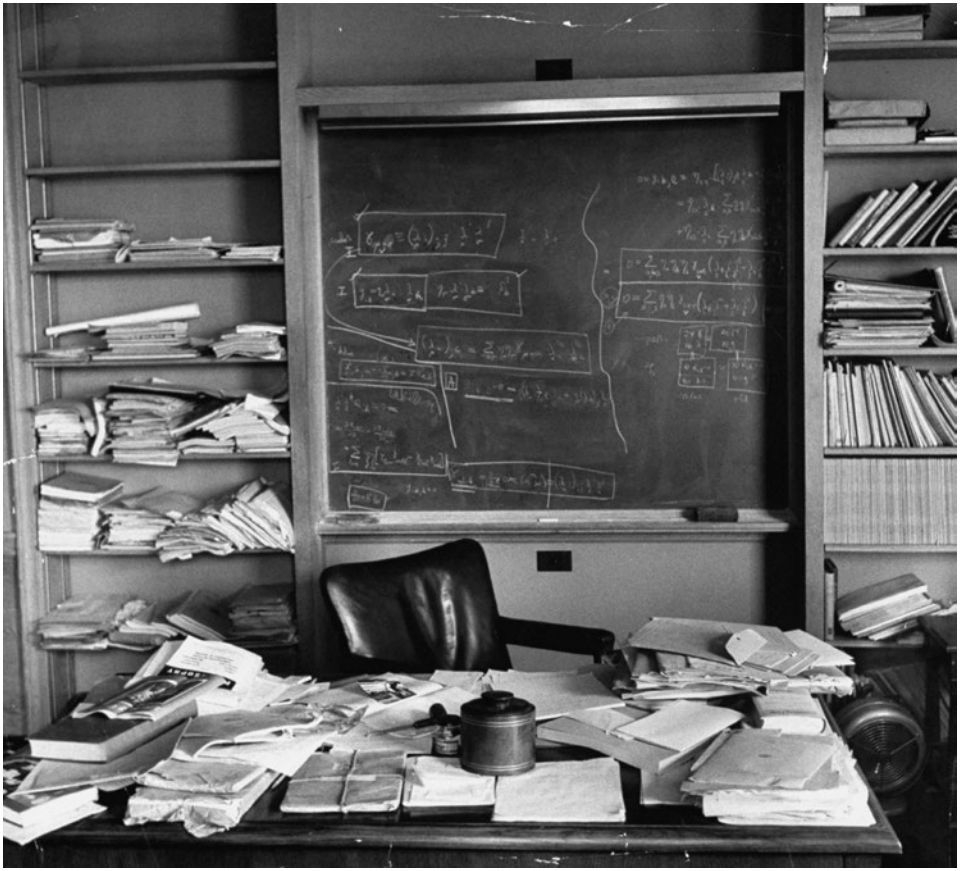
También es evidente que un factor emocional y estético, al igual que una identificación corporal y personal, resulta igualmente crucial tanto en la creatividad científica como en la producción y experimentación del arte. Henry Moore, uno de los más grandes escultores de la era moderna, hace hincapié en la identificación corporal y en la captación simultánea de varios puntos de vista en la obra del escultor:

> "[El escultor] debe esforzarse continuamente en pensar y utilizar la forma en su plenitud espacial total. Consigue la forma sólida, como si dijéramos, dentro de su cabeza; piensa en ella, sea cual fuere su tamaño, como si la estuviera sosteniendo completamente encerrada en el hueco de su mano. Visualiza mentalmente una forma compleja desde todos los puntos de vista; sabe cómo es un lado cuando mira el otro; se identifica con su centro de gravedad, con su masa, con su peso; percibe su volumen y el espacio que la forma desplaza en el aire".[17]

Todas las formas artísticas —como la escultura, la música, el cine y la arquitectura— constituyen modos específicos de pensamiento; representan modos de pensamiento sensorial y corporal característicos de cada uno de los medios artísticos. Estos modos de pensamiento son imágenes de la mano y del cuerpo y ejemplifican el conocimiento existencial esencial. En lugar de ser una mera estetización visual, la arquitectura, por ejemplo, constituye una manera de hacer filosofía existencial y metafísica mediante el espacio, la estructura, la materia, la gravedad y la luz. La arquitectura profunda no solo embellece los escenarios del habitar: los grandes edificios articulan nuestra propia experiencia.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.



El estudio de Albert Einstein con una pizarra.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

Salman Rushdie señala que en una experiencia artística tiene lugar una clara difuminación del límite entre el mundo y el yo: "La literatura está construida en la frontera entre el yo y el mundo, y es durante el acto creativo cuando esta línea limítrofe se difumina, se torna permeable y permite que el mundo fluya en el artista y que este fluya en el mundo".[18] Esta difuminación del límite existencial, la fusión entre el mundo y el yo, entre el objeto y el sujeto, tiene lugar en toda obra y en toda experiencia artística significativa.

El trabajo creativo exige una doble perspectiva: uno necesita centrarse simultáneamente en el mundo y en sí mismo, en el espacio exterior y en el espacio mental propio. Toda obra de arte articula el límite entre el yo y el mundo, tanto en la experiencia del artista como en aquella del espectador/oyente/habitante. En este sentido, el arte de la arquitectura no solo proporciona un refugio para el cuerpo, sino que también define el contorno de nuestra conciencia y constituye una auténtica externalización de nuestra mente. La arquitectura, al igual que todo el mundo construido por el hombre con sus ciudades, sus edificios, sus herramientas y sus objetos, tiene su base y su homólogo mentales. En tanto que construimos nuestro mundo por nosotros mismos, construimos proyecciones y metáforas de nuestros propios paisajes mentales. Habitamos en el paisaje y el paisaje habita en nosotros. Un paisaje maltrecho por los actos del hombre, la fragmentación del paisaje urbano, así como edificios carentes de sensibilidad, constituyen todos ellos testimonios externos y materializados de una alineación y destrucción del espacio humano interior, o el *Weltinnenraum* por utilizar un bello concepto de Rainer Maria Rilke.[19]

Incluso en la cultura tecnológica actual, el conocimiento existencial más importante de nuestras vidas cotidianas no reside en teorías ni en explicaciones independientes, sino en un conocimiento silencioso que va más allá del umbral de la conciencia y que se funde con entornos cotidianos y conductas. También el poeta habla de encuentros en el "umbral del ser",[20] como señala Gaston Bachelard. El arte nos guía hacia este "umbral" e inspecciona las esferas biológicas e inconscientes del cuerpo y de la mente y, al hacerlo, mantiene conexiones vitales con nuestro pasado biológico y cultural, el sustrato del conocimiento genético y mítico. En consecuencia, la dimensión temporal esencial del arte apunta más hacia el pasado que hacia el futuro; el arte y la arquitectura significativos conservan raíces y tradiciones en lugar de desarraigar e inventar. No obstante, la actual obsesión por la singularidad y por la

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

Las manos de un gran escultor: Henry Moore en su estudio a finales de la década de 1970.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

novedad ha hecho que nuestro juicio de los fenómenos artísticos caiga en el error. Sin duda, las obras de arte y los edificios radicales aparecen como rupturas o discontinuidades de la convención, pero al mismo tiempo, a un nivel más profundo, todas las obras de arte trascendentes refuerzan la percepción y la comprensión de la historicidad y de la continuidad biocultural. Las revoluciones artísticas siempre implican un volver a conectarse con los trasfondos invisibles del universo de la mente humana.

La obligación de la enseñanza es cultivar y apoyar las habilidades humanas de imaginación y de empatía; sin embargo, los valores imperantes en la cultura actual tienden a disuadir la fantasía, a reprimir los sentidos y a petrificar los límites entre el mundo y el yo. En consecuencia, la enseñanza en cualquier campo creativo en nuestro tiempo tiene que comenzar cuestionando la inmutabilidad del mundo vivido y volviendo a sensibilizar los límites del yo. Puede que el objetivo principal de la enseñanza artística no resida en los principios de la producción artística, sino en la emancipación y la apertura de la personalidad del estudiante y del conocimiento e imagen que tiene de sí mismo en relación con tradiciones artísticas inmensamente ricas y con el mundo vivido en general.

Es evidente que se necesita urgentemente un cambio educativo en lo que se refiere a la esfera sensorial para que volvamos a descubrirnos a nosotros mismos como seres físicos y mentales, con el fin de hacer un uso total de nuestras capacidades y hacernos menos vulnerables ante la manipulación y la explotación. En palabras del filósofo Michel Serres: "Si hay una revolución por llegar, esta tendrá que proceder de los cinco sentidos".[21] También es necesario redescubrir la inteligencia, el pensamiento y las habilidades de la mano; e incluso más importante aún, la comprensión imparcial y total de la existencia corporal humana es el requisito previo para una vida dignificada.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspd/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspd on 2019-03-13 06:48:33.

En 1995 escribí el libro *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (Academy Editions, Londres, 1996), que fue reeditado en formato ilustrado con un prefacio de Steven Holl por la editorial John Wiley & Sons (Chichester, 2005; versión castellana: *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006). Este libro constituye una crítica del predominio del sentido de la visión en la cultura tecnológica y en la arquitectura contemporánea actuales y un llamamiento a una postura multisensorial en las artes y en la arquitectura.

En 2008, Helen Castle, editora de John Wiley & Sons, me pidió que escribiera un libro en su nueva colección de manuales "AD Primers" como continuación de las ideas sobre la personificación desarrolladas en mi anterior libro *Los ojos de la piel*. *La arquitectura y los sentidos*. Le entregué media docena de ensayos y conferencias recientes, y la editorial me propuso desarrollar un libro alrededor de la idea de *La mano que piensa*, el título de un capítulo de uno de aquellos ensayos.

En este libro, *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, se analiza la esencia de la mano y su papel crucial en la evolución de las destrezas humanas, de la inteligencia y de las capacidades conceptuales. Tal como sostengo en este libro —con el apoyo de muchos otros autores—, la mano no es únicamente un ejecutor fiel y pasivo de las intenciones del cerebro, sino que más bien tiene su intencionalidad, su conocimiento y sus propias habilidades. El estudio de la importancia de la mano se amplía de un modo más general hacia la importancia de la personificación en la existencia humana y del trabajo creativo.

Este libro hace hincapié en los procesos relativamente autónomos e inconscientes del pensamiento y el trabajo en la escritura, en la artesanía y en la producción del arte o de la arquitectura. El libro acabó siendo bastante diferente de mi idea inicial, como consecuencia tanto del proceso mismo de escritura como de mi consiguiente investigación literaria, que suscitó capítulos basados en asuntos e ideas de los que no tenía ni idea antes de sumergirme en el proyecto. En cierto sentido, el acto de escribir este pequeño libro demostró la tesis que presento en el texto.

La mayor parte de los ejemplos y citas proceden de la pintura, la escultura y la literatura, pero debido a mi formación profesional, me he centrado en temas de arquitectura. En mi trabajo como profesor de arquitectura

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

siempre he encontrado más fácil y más eficaz explicar fenómenos del arte y de la arquitectura a través de otras formas artísticas. "Los poetas y los pintores son fenomenólogos natos",[22] tal como sugiere Jan Hendrik van den Berg. Esta observación implica que todos los artistas miran la esencia de las cosas. Además, todas las artes surgen de un sustrato común; todas son expresiones de la condición existencial humana.

El título del libro, *La mano que piensa*, es una metáfora de los peculiares roles independientes y activos de todos nuestros sentidos en tanto que escudriñan constantemente nuestro mundo vital. El subtítulo —*Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*— se refiere al otro conocimiento, el entendimiento silencioso que yace escondido en la condición humana existencial y nuestro específico modo de ser y experimentar corporal. Muchas de nuestras habilidades más cruciales desde el punto de vista existencial están interiorizadas como reacciones automáticas que van más allá de la conciencia y de la intencionalidad. Apenas somos conscientes, por ejemplo, de los procesos metabólicos, fantásticamente complejos y automatizados, sin los cuales no podríamos sobrevivir ni un segundo. Incluso en el caso de habilidades aprendidas, la compleja secuencia de movimientos y relaciones temporales y espaciales en la ejecución de una tarea está interiorizada e incorporada inconscientemente en lugar de entenderse y recordarse intelectualmente.

Desgraciadamente, las filosofías educativas predominantes continúan haciendo hincapié y otorgando valor al conocimiento conceptual, intelectual y verbal por encima del conocimiento tácito y no conceptual de nuestros procesos corporales. Esta actitud continúa a pesar de las aplastantes evidencias de lo catastrófica que resulta esta tendencia, como se ha puesto de manifiesto mediante argumentos filosóficos y recientes evoluciones y descubrimientos en el campo de la neurología y de la ciencia cognitiva. El objetivo de este libro es ayudar a sacudir los cimientos de este paradigma hegemónico, pero erróneo y perjudicial, en la esfera de la arquitectura.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

Notas

1 Citado en Van Schaik, Leon, *Spatial Intelligence: New Future for Architecture*, John Wiley & Sons, Chichester, 2008, pág. 178. Clare W. Graves (1914-1986) fue un psicólogo estadounidense.

2 El psicólogo Howard Gardner ha promovido la idea de inteligencias múltiples y sugiere que existen siete inteligencias humanas diferentes: lingüística, lógico matemática, musical, corporal sinestética, espacial, interpersonal e intrapersonal. Más tarde consideró tres categorías adicionales de inteligencia —naturalista, espiritual y existencial—, e incluso habla de la posibilidad de una categoría de inteligencia moral. Gardner, Howard, *Intelligence Reframed: Multiple Intelligences for the 21st Century*, Basic Books, Nueva York, 1999, págs. 41-43, 47 y 66 (versión castellana: *La inteligencia reformulada: las inteligencias múltiples en el siglo XXI*, Paidós, Barcelona, 2001). Otros autores han apoyado con fuerza la existencia de una inteligencia emocional.

3 Citado en la nota de los traductores (Hubert L. y Patricia Allen Dreyfus) de la versión inglesa del libro de Maurice Merleau-Ponty, *Sense and Non-Sense*, Northwestern University Press, Evanston (Illinois), 1964, pág. XII (versión original: *Sens et non-sens*, Nagel, París, 1948; versión castellana: *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona, 2000).

4 Stevens, Wallace, "Theory", en *The Collected Poems*, Vintage Books, Nueva York, 1990, pág. 86 (versión castellana: "Teoría", en *Harmonium*, Icaria Editorial, Barcelona, 2002, pág. 133).

5 Arnaud, Noël, L'État d'ébauche, Le Messager Boiteux de Paris/Gizard, París, 1950. Citado en Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, París, 1957 (versión castellana: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1965, pág. 172).

6 Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* [1921] (versión castellana: *Tractatus logico-philosophicus*, Revista de Occidente, Madrid, 1957, proposición 5.63, pág. 163).

7 Sartre, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Hermann, París, 1939 (versión castellana: *Bosquejo de una teoría de las emociones*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, pág. 19).

8 Para la bioquímica de la aglomeración, véase: Hall, Edward T., *Hidden Dimension*, Doubleday, Garden City (Nueva Jersey), 1966, págs. 32-40 (versión castellana: *La dimensión oculta*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 2003).

9 Nuestra idea habitual es que los niños nacen completamente ignorantes del mundo. Sin embargo, según la psicología cognoscitiva actual, se trata de un flagrante malentendido. "Sabemos ahora que los bebés saben más acerca del mundo de lo que nunca hubiéramos creído posible. Desde el primer día en que nacen tienen ideas acerca de otros seres humanos, acerca de objetos y del mundo, y se trata de ideas bastante

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

complejas, no simples reflejos y respuestas a sensaciones [...]. Los neonatos poseen una teoría inicial acerca del mundo y las capacidades de aprendizaje deductivas para revisar, cambiar y reelaborar esas teorías iniciales sobre la evidencia que ellos experimentan a partir del inicio mismo de sus vidas", sostiene Alison Gopnik, catedrática de Psicología Cognoscitiva de la University of California de Berkeley. Gopnik, Alison, "The Scientist in the Crib Interviewed —What Every Baby Knows", *New Scientist*, vol. 178, núm. 2.395, 17 de mayo de 2003, págs. 42-45; citado en Van Schaik, Leon, *op. cit*., págs. 31-32.

10 Lakoff, George y Johnson, Mark, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, Nueva York, 1999, págs. 9-10.

11 Slack, Gordy, "Found: The Source of Human Empathy", *New Scientist*, vol. 196, núm. 2.692, 10 de noviembre de 2007, pág. 12.

12 Citado en la introducción al libro de Kenneth Frampton, *Labour, Work and Architecture: Collected Essays on Architecture and Design*, Phaidon Press, Londres, 2002, pág. 18.

13 Renoir, Jean, *Ma vie et mes films*, Flammarion, París, 1974 (versión castellana: *Mi vida y mi cine*, Akal, Torrejón de Ardoz, 1993).

14 Heidegger, Martin, *Was heisst Denken?* [1951-1952] (versión castellana: *¿Qué significa pensar?*, Trotta Editorial, Madrid, 2010).

15 Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, París, 1942 (versión castellana: *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1978).

16 Carta de Albert Einstein publicada como apéndice en el libro de Jacques Hadamard *The Psychology of Invention in the Mathematical Field*, Princeton University Press, Princeton, 1949, págs. 142-143 (versión castellana: *Psicología de la invención en el campo matemático*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947).

17 Moore, Henry, "The Sculptor Speaks", en Philip James (ed.), *Henry Moore on Sculpture*, MacDonald, Londres, 1966, págs. 62-64.

18 Rushdie, Salman, "Is Nothing Sacred?", en *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, Granta/Penguin, Londres, 1991, pág. 417.

19 Siber-Rilke, Ruth y Sieber, Carl (eds.), *Rainer Maria Rilke. Gesammelte Briefe in sechs Bänden*, Insel Verlag, Leipzig, 1936-1939.

20 Bachelard, Gaston, *La poética del espacio, op. cit*., pág. 8.

21 Serres, Michel, Angels: *A Modern Myth*, Flammarion, París/Nueva York, 1995, pág. 71.

22 Van den Berg, Jan Hendrik, *The Phenomenological Approach to Psychiatry; an Introduction to Recent Phenomenological Psychopathology*, Thomas, Springfield (Illinois), 1955, pág. 61. Citado en Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, *op. cit*., pág. 20.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

Una mano en actitud de bendición adornada con amuletos para aumentar su poder. Bronce del período romano tardío.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspl/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspl on 2019-03-13 06:48:33.

Capítulo primero
La mano misteriosa

> "Una mano no se refiere únicamente a un cuerpo, sino que expresa y es continuación de un pensamiento que es preciso comprender y traducir".[1]
>
> Honoré de Balzac

> "La mano es la ventana a la mente".[2]
>
> Immanuel Kant

> "Si hubiera sido más fácil entender el cuerpo, nadie habría pensado que teníamos mente".[3]
>
> Richard Rorty

Las esencias múltiples de la mano

Consideramos la mano como un miembro banal y evidente de nuestro cuerpo, pero de hecho se trata de un instrumento de precisión prodigioso que parece tener su propio entendimiento, su voluntad y sus deseos. A menudo incluso parece ser tanto el origen como la expresión del placer y de la emoción. Los movimientos y los gestos de la mano son expresiones del carácter de la persona en la misma medida que lo son la cara y los rasgos corporales. Las manos también tienen sus características y rasgos únicos; tienen una personalidad propia. Incluso revelan la ocupación y el oficio de alguien; pensemos en las robustas manos de un trabajador de la siderurgia o de un herrero, las manos a menudo mutiladas de un ebanista, las manos de un zapatero, encallecidas y agrietadas por el manejo de las sustancias propias del oficio, las manos que hablan elocuentemente de un artista de la pantomima, o las delicadas, absolutamente precisas y rápidas manos de un cirujano, un pianista o un mago. Las manos son órganos genéricos característicos del *homo sapiens*, pero al mismo tiempo son elementos únicos. Imaginemos la mano de un niño llena de excitación y de una curiosidad torpe e inocente, y la mano casi inútil de una persona mayor deformada por el trabajo duro y por el reumatismo de las articulaciones. El vívido movimiento de los contornos de los recortes de papel de Henri

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspl/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspl on 2019-03-13 06:48:33.

El mimo francés Marcel Marceau durante una actuación en el teatro Sadler's Wells, en Londres.
"El arte del mimo es el retrato de los anhelos más secretos del ser humano. Al identificarse con los elementos que nos rodean, el arte del mimo hace visible lo invisible y concreto lo abstracto", Marcel Marceau.

Una mano de un niño explora ansiosamente el mundo.
Las primeras impresiones del mundo que recibe el niño son imágenes táctiles.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

Matisse adquiere un significado especial después de haber visto una fotografía del artista, ya mayor, calentando las articulaciones de sus dedos doloridos en las plumas de palomas domesticadas, o dibujando en su lecho de enfermo sobre una hoja de papel colgada de la pared con un carboncillo atado al extremo de una vara larga de bambú. André Wogenscky, ayudante próximo de Le Corbusier durante veinte años, describe las manos de su maestro de una forma poética y sugerente:

> "Entonces dejaba que mis ojos bajaran desde su cara a sus manos; allí descubría a Le Corbusier. Eran sus manos las que lo desvelan. Era como si sus manos lo traicionaran. Hablaban de sus sentimientos, de todas las vibraciones de su vida interior que su rostro intentaba ocultar [...]. Manos que uno podría pensar que el propio Le Corbusier había dibujado, con aquel trazo hecho de mil pequeños trazos sucesivos que parecían buscarse uno a otro, pero que al final formaban una línea precisa y exacta, aquel contorno único que perfilaba la forma y que definía el espacio. Manos que parecían titubear, pero de las que surgía precisión. Manos que siempre pensaban, simplemente igual que él hacía con su pensamiento, y en ellas uno podía leer su ansiedad, sus desilusiones, sus emociones y sus esperanzas. Manos que habían dibujado y que dibujarían toda su obra".[4]

En los textos sobre su vida y su obra, Le Corbusier aparece como una persona algo enigmática y distante, pero tal como observó su ayudante, sus manos parecen revelar su carácter y sus intenciones.

Las manos son capaces de contarnos relatos épicos de vidas enteras; de hecho, cada época y cada cultura tienen sus manos características; basta observar las diversas manos de los innumerables retratos realizados a lo largo de la historia de la pintura. Es más, cada par de manos cuenta con huellas dactilares únicas que no cambian un ápice a partir del cuarto mes de gestación del individuo; estos grabados en la piel humana son jeroglíficos secretos prenatales de su individualidad.

Nuestras manos son nuestras diligentes siervas de confianza, pero de vez en cuando parecen tomar el mando, conducir sus vidas independientes y reclamar sus propias libertades. No obstante, la plenitud integral de la figura humana es tan potente que aceptamos una estatua sin brazos como una re-

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

Henri Matisse cortando papel en su estudio en el Hôtel Régina, Niza, Francia, 1952.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioseksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioseksp on 2019-03-13 06:48:33.

presentación válida y estéticamente placentera de la constitución humana y no como una representación deliberada de una mutilación. "No falta nada que sea necesario. Estás frente a ellas como frente a una totalidad, frente a una obra perfecta y cabal que no tolera ningún añadido",[5] escribe el poeta Rainer Maria Rilke acerca de los vívidos torsos de Auguste Rodin. O, ¿no será más bien que nos vemos seducidos por la integridad mágica de una obra maestra?

Rainer Maria Rilke también describe los múltiples papeles y vidas determinadamente independientes de las manos humanas:

> "Manos que caminan, manos durmientes y manos que despiertan; manos criminales con taras hereditarias y otras que están cansadas, que ya no quieren nada, que se han tendido en un rincón como animales enfermos que saben que nadie les puede ayudar. Pero las manos son un organismo complicado, un delta en el que confluye mucha vida que viene de lejos para desembocar en la gran corriente de la acción. Existe una historia de las manos, tienen realmente su propia cultura, su particular belleza; les otorgamos el derecho a tener una evolución propia, deseos, humores y amoríos propios".[6]

La mano tiene sus propios papeles y comportamientos sociales, sus actos amorosos al igual que hostiles y agresivos, sus gestos de bienvenida y de rechazo, de amistad y de rencor. Las manos de Dios y las de Jesucristo, al igual que las del Papa, son manos de benevolencia y bendición. La mano de Mucio Escévola es la mano de la valentía y del autocontrol heroico, mientras que las manos de Caín y Poncio Pilato son órganos de crimen y de culpa. A pesar de su autosuficiencia, la mano puede perder momentáneamente su independencia e identidad y fusionarse con el cuerpo ajeno. Como observa Rilke: "Una mano que se posa en el hombro o en el muslo de otro cuerpo, ya no pertenece del todo al cuerpo del que procede: de ella y del objeto que toca o agarra surge una cosa nueva, una cosa más que no tiene nombre y que no pertenece a nadie; y esta nueva cosa, que tiene sus límites determinados, es lo importante ahora".[7] Las manos de una madre y un hijo, o las de dos amantes, pasan a ser un cordón umbilical que une a ambos individuos.

Las obras de arte y de arquitectura extienden la mano del hombre tanto a través del espacio como a través del tiempo. Al observar la *Pietà*

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

Rondanini (1555-1564) en el Castello Sforzesco de Milán, puedo sentir las manos apasionadas, pero ya débiles, de un Miguel Ángel que se acerca al final de su vida. Del mismo modo, las obras de los grandes arquitectos sugieren la presencia imaginada de su figura y de su mano, en tanto que el espacio arquitectónico, la escala y los detalles son inevitablemente productos y proyecciones del cuerpo y de la mano del creador. Cuanto mejor es la obra, tanto más presente está la mano del creador. No puedo dejar de observar de cerca un cuadro de Johannes Vermeer sin pensar en el pintor encorvado sobre su pintura sosteniendo en su mano un pincel fino y perfilado con precisión. No, no me imagino al pintor, me convierto en él. Todo mi físico cambia y mi mano guía el pincel por el todavía fresco "pedacito de muro amarillo" de su *Vista de Delft* (1660-1661), un cuadro que Marcel Proust admiraba y sobre el que escribió.[8]

Cuando observo un cuadro suprematista de Kazimir Malévich no lo veo como una *Gestalt* geométrica, sino como un icono meticulosamente pintado por la mano del artista. La superficie de la pintura agrietada transmite un sentido de materialidad, de trabajo y de tiempo, y pienso en la mano inspirada del pintor sosteniendo el pincel.

¿Qué es la mano?

Utilizamos la idea de "mano" sin la debida atención y sin pensar demasiado, como si su esencia fuera evidente. "La mano humana está tan bellamente formada, sus acciones son tan poderosas, tan libres y, sin embargo, tan delicadas, que no se piensa en su complejidad como instrumento; la utilizamos de la misma manera que respiramos: de manera inconsciente",[9] escribió sir Charles Bell en 1833. Sin embargo, ¿cómo deberíamos realmente definir la mano? Cuando decimos "dame la mano", "dejo este tema en sus manos" o hablamos de "trabajo hecho a mano" o de "un apretón de manos", ¿qué queremos decir exactamente con todo ello?

El uso cotidiano de la palabra y como *anatomía superficial* clásica probablemente sostendría que la mano es el órgano humano que se extiende desde la muñeca hasta las yemas de los dedos.[10] Desde el punto de vista de la *anatomía biomecánica*, se consideraría la mano como una parte integral de todo el brazo. Sin embargo, el brazo funciona en coordinación dinámica con los músculos del cuello, de la espalda e incluso de las piernas, y en realidad

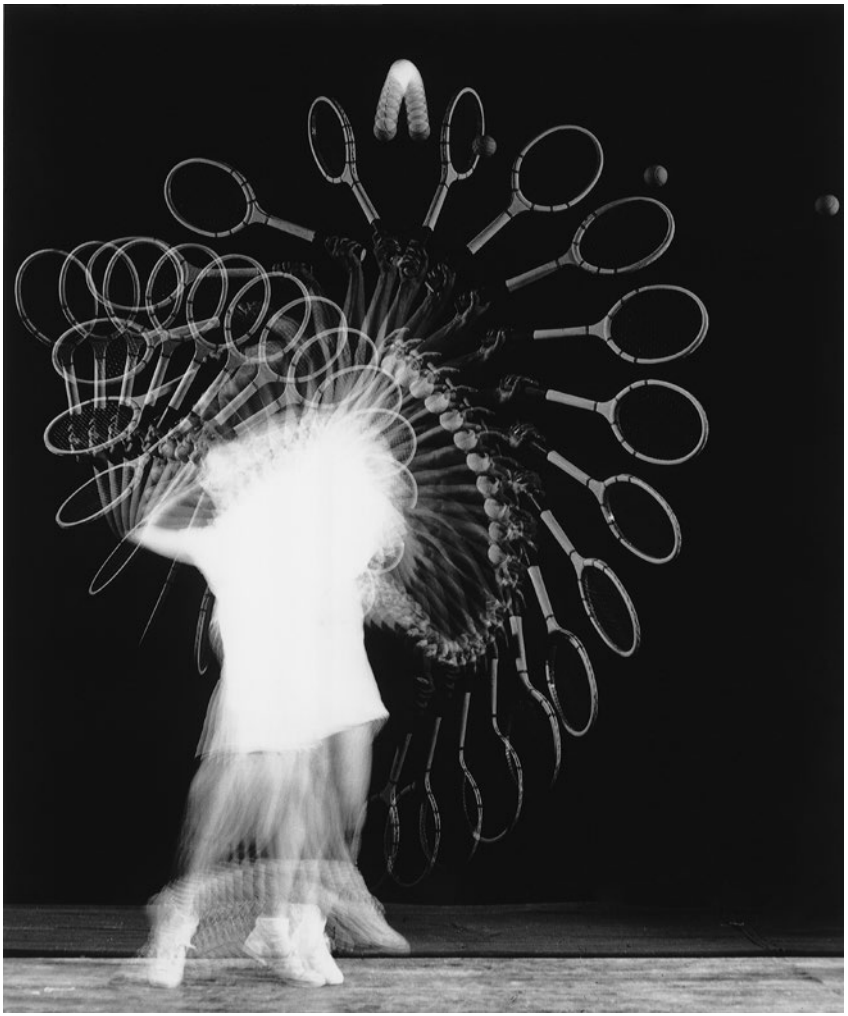
Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

"Una mano que se posa en el hombro o en el muslo de otro cuerpo, ya no pertenece del todo al cuerpo del que procede", Rainer Maria Rilke.
Auguste Rodin, *El beso* (detalle), mármol, 183 x 110 x 118 cm, 1886, Musée Rodin, París.
A juzgar por el año en que se hizo la escultura, es probable que en principio estuviera pensada para *Las puertas del infierno*.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.



Las manos actúan en colaboración y coordinación con todo el cuerpo.
Harold E. Edgerton, *Tenista*, copia de gelatina de plata, 1938.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

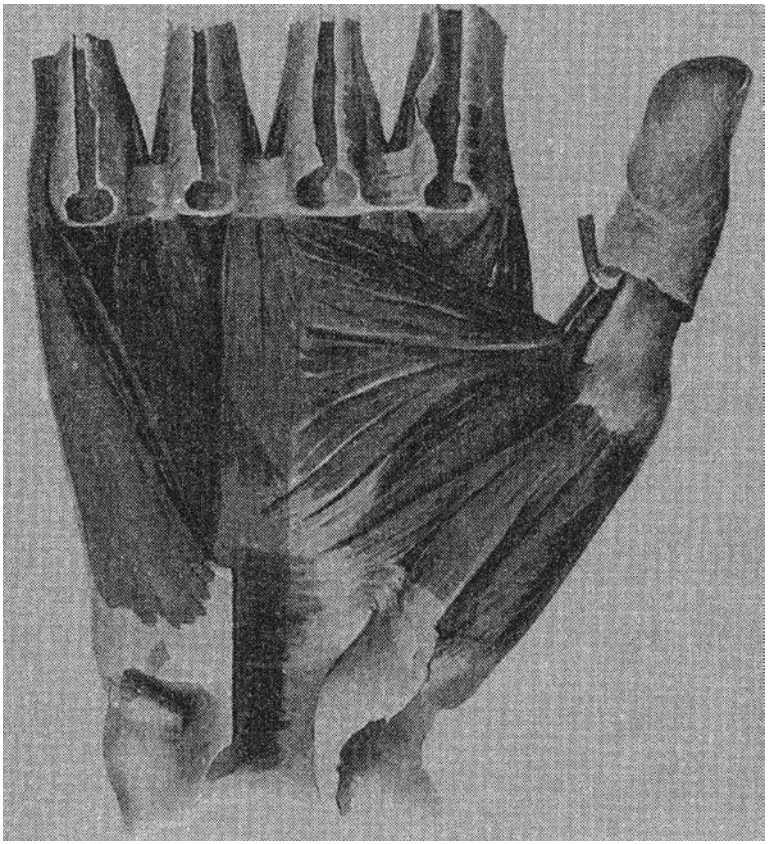
con el resto del cuerpo. En la mayor parte de los deportes, el entrenamiento tiene como objetivo justamente esta completa integración de las acciones de las manos con todo el cuerpo. Cuando levanto mi mano en señal de juramento o de saludo, o imprimo mis huellas dactilares como prueba de mi identidad, las manos representan toda mi persona. La *anatomía psicológica y funcional* consideraría como partes de la mano incluso aquellas del cerebro que regulan sus funciones. En general, nos vemos obligados a admitir que la mano se encuentra en todas las partes de nuestro cuerpo, al igual que en todas nuestras acciones y pensamientos; de este modo, la mano va fundamentalmente más allá de su capacidad de definirla. Como el neurólogo y escritor Frank R. Wilson sostiene en su fundamental estudio sobre la evolución y el significado de la mano, titulado *La mano: de cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana*:

> "El movimiento corporal y la actividad cerebral son interdependientes desde un punto de vista funcional, y su sinergia está tan potentemente formulada que ninguna ciencia o disciplina puede explicar por sí misma de un modo aislado la destreza o el comportamiento humanos [...]. La mano está tan ampliamente representada en el cerebro, los elementos neurológicos y biomecánicos de la mano son tan propensos a la interacción espontánea y a la reorganización, y las motivaciones y esfuerzos que dan origen al uso individual de la mano están tan profunda y ampliamente enraizados, que debemos admitir que intentamos explicar un imperativo básico de la vida humana".[11]

Las recientes investigaciones y teorías antropológicas y médicas incluso otorgan a la mano un papel fundamental en la evolución de la inteligencia humana, del lenguaje y del pensamiento simbólico. La fascinante capacidad motriz y de aprendizaje y las funciones aparentemente independientes de la mano puede que no sean resultado del desarrollo de la capacidad cerebral humana, tal como tendemos a pensar, sino que la extraordinaria evolución del cerebro humano bien puede haber sido una consecuencia de la evolución de la mano. Como Marjorie O'Rourke Boyle observa: "Aristóteles se equivocaba al afirmar que los humanos tenían manos porque eran inteligentes; quizás Anaxágoras estuviera más acertado al sostener que los humanos eran inteligentes porque tenían manos".[12]

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.



La movilidad del pulgar es el resultado de la disposición de nueve músculos que entran en el dedo desde el antebrazo y desde la mano.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioseksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioseksp on 2019-03-13 06:48:33.

Frank R. Wilson considera el cerebro y la interdependencia de la mano y del cerebro como algo omnipresente en el cuerpo:

> "El cerebro no vive dentro de la cabeza, a pesar de que se trata de su hábitat formal. Se prolonga en el cuerpo y con este se prolonga al mundo. Podemos decir que el cerebro 'termina' en la médula espinal, y que esta 'termina' en el nervio periférico, y que este a su vez 'termina' en la unión neuromuscular, y así sucesivamente hasta los *quarks*; sin embargo, el cerebro es mano y la mano cerebro, y su interdependencia incluye cualquier cosa que se encuentre en el camino hacia los *quarks*".[13]

Sin duda podemos concluir con que "la mano habla al cerebro como seguramente este habla a la mano".[14] Incluso más allá de sus significados físicos y neurológicos, Frank R. Wilson considera la mano como un elemento constitutivo esencial de la historia de la inteligencia humana y su evolución paulatina: "Toda teoría de la inteligencia humana que ignore la interdependencia de la función de la mano y del cerebro, los orígenes históricos de esta relación, su impacto en la dinámica evolutiva de los humanos modernos, resulta terriblemente engañosa y estéril".[15] Normalmente pensamos que nuestras manos tratan simplemente con el mundo concreto y material, pero algunos teóricos atribuyen a la mano un papel significativo incluso en la aparición del pensamiento simbólico.[16]

La mano, el ojo, el cerebro y el lenguaje

La mano humana es el producto de la evolución. La extraordinaria movilidad del brazo y de la mano, así como la coordinación entre el ojo y la mano y el juicio preciso de las posiciones y relaciones espaciales ya estaban desarrollados cuando los ancestros de los homínidos vivían y se movían por los árboles. Los ancestros más directos de los humanos fueron los *australopithecus* —erróneamente denominados "simios del sur"—, que caminaban erguidos. La transición de moverse por las ramas de los árboles a caminar sobre dos piernas en el terreno plano de la sabana transformó el papel de las manos, liberándolas para nuevos usos y para un nuevo desarrollo evolutivo. El descubrimiento en la década de 1960 de los restos de Lucy, quien había vivido hace 3,2 millones

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

de años en Hadar, Etiopía, constituyó un hito en el mundo de la antropología (nuestro ahora famoso ancestro femenino recibió el nombre a partir de la canción de Los Beatles *Lucy in the Sky with Diamonds* que sonaba en un radiocasete del campo de los antropólogos).[17] Las teorías imperantes ya asumían que el cerebro humano podía haber evolucionado como consecuencia del aumento del uso de herramientas. "La estructura del hombre moderno debe ser el resultado del cambio en términos de selección natural que llegó con el modo de vida que utilizaba herramientas [...]. Desde el punto de vista evolutivo, el comportamiento y la estructura forman un conjunto interactivo, en el que cada cambio afecta al otro. El hombre apareció cuando, hace aproximadamente un millón de años, la población de simios comenzó a ser bípeda y a utilizar herramientas",[18] sostiene el antropólogo Sherwood Washburn.

El aspecto fundamental en la evolución de la mano fue que la oposición física entre el pulgar y el resto de los dedos se fue volviendo cada vez más articulada. Al mismo tiempo, esta oposición se combinó con sutiles cambios acaecidos en los huesos que soportan y fortalecen el dedo índice.[19] Estos cambios anatómicos permitieron tanto la fuerza como la precisión en el manejo de las herramientas.[20]

Las teorías actuales que sugieren que el lenguaje se originó en la primitiva fabricación colectiva y uso de herramientas implican que incluso el desarrollo del lenguaje está ligado a la evolución conjunta de la mano y del cerebro. Frank R. Wilson sostiene con firmeza: "Es prácticamente una certidumbre que la estructura social compleja —y el lenguaje— se desarrolló gradualmente junto a la expansión de un diseño, una manufactura y un uso de herramientas altamente elaborados".[21] El posterior refinamiento de la mano condujo al posterior desarrollo de los circuitos del cerebro:

> "Existen cada vez más evidencias de que la nueva mano del *homo sapiens* no necesitaba simplemente la capacidad mecánica de habilidades refinadas de manipulación y del uso de herramientas, sino que a medida que pasaba el tiempo y los acontecimientos se sucedían, se producía un ímpetu por el rediseño, o redistribución, de los circuitos del cerebro. La nueva manera de cartografiar el mundo era una extensión de antiguas representaciones neuronales que satisfacían la necesidad de cerebro de control gravitatorio e inercial de la locomoción".[22]

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

Utensilios manuales del paleolítico, República Checa.

En la evolución de la mano, agarrar con fuerza es anterior a agarrar con precisión. Llaves inglesas modernas.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

Se supone que el desarrollo y el refinamiento del uso de las herramientas tiene que ver con la aparición de la subjetividad y del pensamiento propositivo: "Se ha dicho que el lenguaje constituye el preludio de la llegada del hombre. Puede ser, pero incluso antes del lenguaje viene el *pensamiento en términos de herramientas*; es decir, la realización de conexiones mecánicas y la invención de medios mecánicos para fines mecánicos. Para decirlo brevemente, antes del advenimiento del lenguaje hablado, la acción llega a tener un *significado subjetivo*; es decir, se vuelve conscientemente propositiva".[23] El psicólogo Lev Vygotsky sugiere que el habla y el lenguaje, por un lado, y el pensamiento, por otro, tienen un origen biológico diferente: "Inicialmente el pensamiento no es verbal y el habla no es intelectual, [pero en los humanos] la evolución del pensamiento viene determinada por el lenguaje; es decir, mediante las herramientas lingüísticas del pensamiento y mediante la experiencia sociocultural del niño".[24]

De hecho, el arte y la arquitectura nos devuelven a los orígenes del lenguaje, a la maravilla y el asombro originarios de cuando nos topamos con lo imprevisto. Las imágenes artísticas nos acercan a imágenes y descubrimientos de cosas antes de que el lenguaje pueda atraparlas. Tocamos las cosas y captamos su esencia antes de ser capaces de hablar sobre ellas. Los edificios significativos nos colocan en el centro del mundo; incluso el diminuto espacio arquitectónico del bar Kärtner (Viena, 1907), de Adolf Loos, se convierte en el núcleo del mundo que parece condensar la gravedad y el espacio, así como todo nuestro conocimiento existencial en su configuración material preverbal y espacialmente comprimida.

En su libro *La mente en la caverna: la conciencia y los orígenes del arte*, David Lewis-Williams propone una teoría convincente para los orígenes de la producción de imágenes como los animales y los símbolos pintados en las paredes de las cuevas neolíticas. El autor también proporciona una explicación del hecho misterioso de que el hombre de Neandertal, nuestro ancestro más cercano —que vivió contemporáneamente al hombre de Cro-Magnon durante más de 10.000 años y del que tomó prestada su tecnología de los utensilios de piedra—, nunca desarrolló expresiones artísticas como las pinturas rupestres del hombre de Cro-Magnon. Según Williams, la explicación de este curioso hecho reside en la evolución de la mente humana. Al contrario que el hombre de Neandertal, el hombre de Cro-Magnon poseía una conciencia de un nivel más

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

alto y una estructura neurológica más avanzada que le permitía experimentar trances chamanísticos y una vívida imaginería mental. Estas imágenes mentales —las primeras expresiones registradas de la imaginación humana y de la mano artística— fueron pintadas entonces en las paredes de las cuevas, que se consideraban la membrana que mediaba entre el mundo de sus ocupantes prehumanos y su mundo imaginario de espíritus donde se originaban las imágenes.[25]

El psicólogo estadounidense Julian Jaynes sostiene que la conciencia humana no surgió gradualmente en la evolución animal, sino que se trata de un proceso aprendido que evolucionó a partir de una mentalidad alucinatoria anterior por medio de cataclismos y acontecimientos catastróficos. Identifica la aparición de la conciencia humana en "la ruptura de la mente bicameral", aproximadamente en la época de los primeros registros escritos mesopotámicos, alrededor de tres mil años atrás, lo que resulta sorprendentemente tarde.[26]

Los autores e investigadores del libro *Gesture and the Nature of Language* sugieren que las acciones de la mano moldearon de una manera directa el desarrollo del lenguaje:

> "Las propias categorías del lenguaje proceden de acciones manuales intencionadas, de modo que los verbos derivan de movimientos manuales, los sustantivos 'cogen' cosas en forma de nombres, mientras que los adverbios y los adjetivos, a modo de herramientas manuales, modifican movimientos y objetos. El tema central es aquí la manera en que las experiencias de tacto y de prensión [...] infunden al lenguaje su poder directorio".[27]

George Lakoff y Mark Johnson proponen otra conexión entre el lenguaje y el cuerpo. En su libro *Metáforas de la vida cotidiana* desarrollan ideas acerca de la base fundamental del lenguaje en metáforas que tienen su origen en el cuerpo y en cómo este se relaciona con el espacio y se posiciona en él. "Hemos llegado a la conclusión de que la metáfora impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en cuyos términos pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica",[28] sostienen ambos filósofos. Estas metáforas del lenguaje, del pensamiento y de la acción tienen

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

En su libro *El ascenso del hombre*, Jacob Bronowski apunta que las pinturas rupestres ponen de manifiesto aquello que dominaba las mentes de los primeros cazadores: “Creo que la energía que vemos expresada en las cuevas por primera vez es la energía de la anticipación; la imaginación de mirar hacia el futuro”.
Pintura rupestre.

Marcas de manos y diferentes símbolos en el Paleolítico (según Sigfried Giedion).
Cueva de El Castillo, Cantabria, España.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspl/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspl on 2019-03-13 06:48:33.

su origen en las estructuras naturales y en aspectos del cuerpo y su relación con el espacio.

La evolución decisiva del cerebro humano comenzó hace unos tres millones de años con el uso de las herramientas y, según las teorías recientes, el cerebro humano moderno se completó hace cien mil años, o quizás incluso algo antes.[29]

La mano como símbolo

El hecho de que la mano sea la parte del cuerpo humano que aparece con más frecuencia como símbolo refleja su importancia y su sutileza, así como su expresividad y sus múltiples significados.[30] Huellas y siluetas de manos aparecen ya en las pinturas rupestres paleolíticas. Estas primitivas huellas de las manos probablemente representaban al individuo cuya mano dejaba la marca, de la misma manera en que los niños disfrutan imprimiendo sus marcas de las manos como expresión de sí mismos. Se supone que la representación de nudillos torcidos y manos mutiladas en la cueva de Gargas, en Francia, conmemoraba actos de sacrificio.

La mano puede tener múltiples, e incluso opuestos, significados simbólicos en la comunicación social y en el arte, como es el caso del gesto de la mano que tira o que empuja, gesto que puede expresar tanto significados positivos como negativos. A menudo la imagen de la mano aparece en amuletos tales como la Jamsa islámica, la mano de Fátima. En las culturas semíticas 'mano' y 'poder' son un único concepto que hace referencia al poder de un soberano. El contacto de la mano está regulado por códigos sociales y profesionales, como el contacto manual en la profesión médica o la costumbre social del saludo, pero generalmente simboliza el toque mágico. La imposición de manos significa bendición, un signo que transfiere los poderes de la persona que toca, o de un ser superior, a la persona que está siendo tocada. Las manos alzadas o plegadas son símbolo de oración, unos determinados gestos de los dedos significan juramento o bendición y un apretón de manos constituye un símbolo general de una actitud amistosa y de aceptación.

En la iconografía cristiana se hace referencia a Jesucristo como la mano derecha de Dios; en general, la mano derecha tiende a tener significados positivos, al contrario que la mano izquierda. En muchas culturas la mano de-

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

recha es la mano "limpia", mientras que la izquierda es la "sucia". Las manos que están cubiertas o escondidas en las mangas hacen referencia a la costumbre antiquísima de cubrirse las manos como signo de respeto en presencia de los soberanos. La mano abierta levantada de los gobernantes bizantinos dio lugar al gesto de bendición en la cristiandad. El simbolismo de las dos manos levantadas significa una apertura hacia los cielos, la receptividad de la persona que reza o un gesto de adoración. En la heráldica renacentista, las manos significaban fuerza, lealtad, diligencia, inocencia y unidad; mientras que una mano con los dedos estirados y separados significa desunión, la mano cerrada o el puño indica fuerza y unidad, y las manos entrelazadas lealtad y unión.

En el arte una mano que surge de una nube es una forma primitiva de representar la primera persona de la Santísima Trinidad. La mano que golpea a Jesucristo es uno de los instrumentos de la Pasión, mientras que una mano que ofrece dinero se refiere al pago por la traición de Judas; lavarse las manos hace referencia a las manos de Poncio Pilato tras el juicio a Jesucristo en señal de inocencia.[31]

Las manos y los dedos tienen diferentes connotaciones según las culturas; en la creencia islámica los cinco dedos significan la proclamación de la fe, la oración, el peregrinaje, el ayuno y la generosidad. El sistema tradicional de posturas rituales de la mano, o mudras, de los budistas y shivaítas en la India expresa un abanico de significados codificados para los gestos de la mano y puede ser una parte esencial tanto de representaciones rituales laicas como religiosas. Cada dedo puede asociarse con su propio color, sonido y elemento, e incluso con su propio guardián celeste. Debido a la característica tendencia india a la excesiva clasificación, cada gesto mudra puede tener un significado anidado dentro de otro.

La quiromancia interpreta las intricadas líneas de la palma de la mano, únicas para cada individuo. La suposición básica de esta práctica consiste en que las analogías simbólicas conectan la mano con sus fuerzas planetarias "jeroglíficas" y con la vida potencial del individuo.

La mano es un indicador de la personalidad; expresa la clase social, la riqueza, la lealtad, la ocupación y la asociación. En numerosas culturas la mano se decora con tatuajes o coloraciones no tan permanentes y con imágenes. Las manos también son portadoras de anillos y brazaletes y comunican numerosos significados codificados, como el estar casado, la profesión o la

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspl/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspl on 2019-03-13 06:48:33.

Le Corbusier, *La mano abierta*, boceto de un monumento a la mano, Chandigarh, India, 1954.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

pertenencia a ciertas sociedades. Los gestos, los significados y los mensajes de la mano también son temas populares en las artes.

Los gestos de la mano

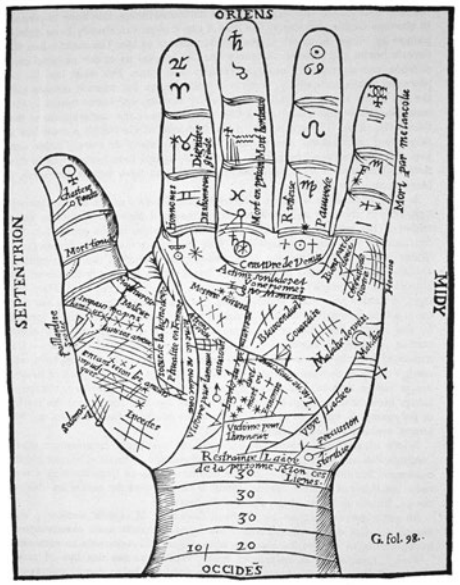
Existen teorías que consideran el gesto humano como la primera fase evolutiva hacia el lenguaje escrito y hablado. Sin duda, la fuerza emotiva, la inmediatez, la universalidad y la naturaleza articulada de la expresión gestual reflejan la unidad de la constitución humana, así como la estrecha conexión entre la mente y la mano. En la unidad entre mano y mente también se producen deficiencias y fallos que se expresan de una forma dramática: "La mano es el único vasallo perfecto de la mente, y cuando, a causa de la edad o de la enfermedad, la conexión entre ellas se interrumpe, pocas señales más afectan a la decadencia humana".[32]

Resulta sorprendente percatarse de que el significado de muchos gestos faciales y de la mano puede captarse independientemente del entorno cultural. "La mano es la única lengua que es natural del hombre [...]. También puede llamarse la Lengua y el lenguaje general de la Naturaleza Humana que, sin enseñanza alguna, cualquier habitante de cualquier religión del mundo puede entender a la vista",[33] escribió John Bulwer en su libro *Chirologia: Or, the Natvrall Langvage of the Hand* (1644). De un modo similar, un erudito más contemporáneo, el antropólogo y lingüista Edward Sapir, sostiene: "Respondemos a los gestos con una diligencia extrema y podríamos decir, según un código elaborado y secreto que no está escrito en ninguna parte, que nadie conoce y que todo el mundo entiende".[34]

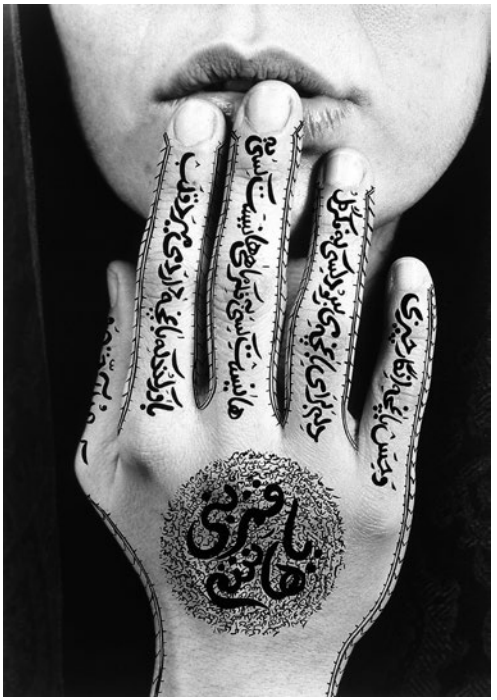
Antes incluso de haber aprendido las bases de la comunicación lingüística, los niños reaccionan correctamente, por ejemplo, a los gestos básicos de amenaza o de simpatía, y los individuos ciegos de nacimiento parecen ser capaces de utilizar instintivamente gestos básicos de la cara y de las manos.[35] Aunque estaban divididos lingüísticamente, los diferentes pueblos indios norteamericanos eran capaces de comunicarse mediante un lenguaje de signos.[36] El clérigo Jonas Michaelius escribió en el siglo XVII: "Los algonquinos del río Hudson se comunicaban con fines comerciales mediante signos hechos con el pulgar y con los dedos, tanto como hablando".[37]

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.



Mano quiromántica de Jean Belot en *Oeuvres* (C. La Rivière, Lyon, 1649).
Grabado de la escuela francesa del siglo XVII reproducido en el libro *A History of Magic*, publicado a finales del siglo XIX.



La mano como obra de arte que refleja restricciones y valores culturales. Shirin Neshat, *Sin título* (de la serie *Mujeres de Alá*), fotografía en blanco y negro y tinta, 23,8 x 16,5 cm, 1996.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

Los lenguajes de la mano

Además de los indios norteamericanos, los lenguajes de signos estaban altamente desarrollados entre los aborígenes australianos y los maorís. Además de los lenguajes de signos de las culturas indígenas, existían lenguajes de signos ocultos en las sociedades secretas y en las comunidades religiosas. Ciertos gestos de la mano, que continúan utilizándose hoy en día, ya eran conocidos en el Antiguo Egipto y en Babilonia. Otros signos gestuales simbólicos se utilizan en el arte, el teatro, la heráldica y la religión.[38] Incluso en la actualidad, los miembros de muchos oficios y profesiones utilizan lenguajes de signos privados. Un ejemplo peculiar de la comunicación invisible con las manos es el proceso de subasta en las lonjas de pescado de Japón del delicioso, aunque altamente venenoso, pez globo, ejecutada secretamente por las manos del vendedor y subastador con la mano metida en una manga especial.

Sir Richard Paget, quien desarrolló un lenguaje de signos universal en 1939, estimó que mediante la combinación de diferentes movimientos posturales del brazo, el antebrazo, la muñeca y los dedos era factible producir la asombrosa cantidad de 700.000 signos elementales diferentes; según sus cálculos, bastaba con quinientos o seiscientos para construir el vocabulario de su "nuevo lenguaje de signos". Esta estimación hace que la mano sea abrumadoramente más versátil que la boca y la sorprendente comprensión de este hecho parece abrir inmensas posibilidades para la comunicación gestual.[39]

A otro y más común grupo de los gestos de la mano pertenecen aquellos gestos inconscientes, en su mayor parte, de las conversaciones y de la apariciones públicas. Evidentemente, los gestos de la mano constituyen un aspecto importante de las artes de la retórica y de la interpretación.

No obstante, la mano que trabaja representa la verdadera versatilidad de sus acciones, así como su unidad sin fisuras con las intenciones de la mente, en su astuta independencia y en su capacidad para el pensamiento autónomo.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

Gestos de mímica de la *Chirologia: Or, the Natvrall Langvage of the Hand* (T. Harper/R. Whitaker, Londres, 1644) de John Bulwer.
Grabado de la escuela inglesa del siglo XVII.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

Notas

1 Balzac, Honoré de, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, Garnier-Flammarion, París, 1981 (versión castellana: *La obra maestra desconocida*, Visor, Madrid, 2001). Citado en Merleau-Ponty, Maurice, "Le doute de Cézanne", en *Sens et non-sens*, Nagel, París, 1948 (versión castellana: "La duda de Cézanne", en *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona, 1977, pág. 46).

2 Immanuel Kant citado en Sennett, Richard, *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven/Londres, 2008, pág. 149 (versión castellana: *El artesano*, Anagrama, Barcelona, 2009, pág. 185).

3 Rorty, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press, Princeton, 1979, pág. 239 (versión castellana: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1989, pág. 222).

4 Wogenscky, André, *Les Mains de Le Corbusier*, Moniteur, París, 2006.

5 Rilke, Rainer Maria, *Auguste Rodin* [1907], Archipelago Books, Nueva York, 2004 (versión castellana: *Auguste Rodin*, Nortesur, Barcelona, 2009, pág. 33). Rilke trabajó como secretario del escultor en París entre 1902 y 1906 y fue despedido cuando el poeta empezó a manejar la correspondencia de Rodin con demasiada independencia.

6 Ibíd., pág. 34.

7 Ibíd., pág. 35.

8 Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu. La prisionnière* [1925] (versión castellana: *En busca del tiempo perdido. La prisionera*, Alianza Editorial, Madrid, 1980).

9 Charles Bell citado en Wilson, Frank R., *The Hand: How its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture*, Pantheon Books, Nueva York, 1998, solapa delantera (versión castellana: *La mano: de cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana*, Tusquets, Barcelona, 2002, contraportada).

10 Las descripciones anatómicas de este capítulo proceden del libro de Frank R. Wilson, *op. cit*.

11 Ibíd., pág. 10.

12 Boyle, Marjorie O'Rourke, *Senses of Touch: Human Dignity and Deformity from Michelangelo to Calvin*, Brill, Leiden/Boston/Colonia, 1998, pág. XIII.

13 Wilson, Frank R., *op. cit*., pág. 307.

14 Ibíd., pág. 276.

15 Ibíd., pág. 7.

16 Ibíd., pág. 8.

17 Leakey, Richard E. y Lewin, Roger, *Origins: What New Discoveries Reveal about the Emergence of Our Species and Its Possible Future*, Macdonald & Jane's, Londres, 1979, pág. 91 (versión castellana: *Los orígenes del hombre: la aparición de nuestra especie y su posible futuro a la luz de los más recientes descubrimientos*, Aguilar, Madrid, 1980).

18 Sherwood Washburn citado en Wilson, Frank R., *op. cit.*, pág. 16.

19 Sennett, Richard, *op. cit*., pág. 150.

20 La opinión común de que los humanos son los únicos animales que utilizan herramientas es errónea. Numerosas especies animales utilizan cierta variedad de herramientas y un estudio reciente establece una lista de 28 categorías diferentes de uso de herramientas entre los animales. Véase: Beck, Benjamin B., *Animal Tool Behaviour: The Use and Manufacture of Tools by Animals*, Garland

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

STPM Press, Nueva York, 1980. De hecho, la polémica idea de "fenotipo extendido" promovida por Richard Dawkins amplía la idea de una especie para contener las madrigueras, los nidos, mecanismos de captura y numerosos artefactos construidos por los animales. Del mismo modo, las innumerables construcciones humanas, tanto materiales como culturales, deberían considerarse como parte del fenotipo del *homo sapiens*.

21 Wilson, Frank R., *op. cit.*, pág. 30.

22 Ibíd., pág. 59.

23 Ibíd., pág. 194.

24 Citado en ibíd., pág. 194.

25 Lewis-Williams, David, *The Mind in the Cave: Consciouness and the Origins of Art*, Thames & Hudson, Londres, 2002, solapa delantera (versión castellana: *La mente en la caverna: la conciencia y los orígenes del arte*, Akal, Tres Cantos, 2005).

26 Para los orígenes de la conciencia, véase: Jaynes, Julian, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Houghton Mifflin, Boston, 1976 (versión castellana: *El origen de la conciencia en la ruptura de la mente bicameral*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1987).

27 Armstrong, David F.; Stokoe, William C. y Wilcox, Sherman E., *Gesture and the Nature of Language*, Cambridge University Press, Cambridge/Nueva York/Melbourne, 1995. Citado en Sennett, Richard, *op. cit.*, pág. 222-223.

28 Lakoff, George y Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1980, pág. 3 (versión castellana: *Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid, 2004, 6ª ed., pág. 39).

29 Wilson, Frank R., *op. cit.*, pág. 12.

30 Biedermann, Hans, *Knaurs Lexikon der Symbole*, Droemer Knaur, Múnich, 1989 (versión castellana: *Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona, 1993). Los ejemplos de connotaciones simbólicas de la mano y de la parte de "mano como símbolo" proceden principalmente en este libro.

31 Hall, James, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Icon Editions, Nueva York/Hagerstown/San Francisco/Londres, 1974, pág. 144 (versión castellana: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza Editorial, Madrid, 2003).

32 Critchley, Macdonald, *Silent Language*, Butterworth, Londres, 1975, pág. 22.

33 Bulwer, John, *Chirologia: Or, the Natvrall Langvage of the Hand*, T. Harper/R. Whitaker, Londres, 1644. Citado en ibíd., pág. 14.

34 Critchley, Macdonald, *op. cit.*, pág. 14.

35 Ibíd., pág. 5.

36 Ibíd., pág. 163.

37 Jonas Michaelius en 1628, citado en Critchley, Macdonald, *op. cit*., pág. 69.

38 En su libro *Silent Language*, Macdonald Critchley analiza en detalle una gran cantidad de signos de la mano, como el símbolo palmar, la mano plantea, las manos votivas, el índice estirado, el índice y el medio cruzados, el meñique estirado, el movimiento del medio y del anular, la *mano cornuta*, la *mano in fica*, los gestos de abuso, las palmas opuestas, el pulgar contra el índice, el pulgar estirado, el puño apretado, las manos cruzadas sobre el pecho, un brazo alzado, los brazos moviéndose desde los costados y el apretón de manos. Critchley, Macdonald, *op. cit.*, págs. 102-127.

39 Ibíd., pág. 220.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspl/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspl on 2019-03-13 06:48:33.

El escultor finlandés Kain Tapper tallando una escultura de madera, 1998.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

Capítulo segundo
La mano que trabaja

> "El oficio de la mano es más rico de lo que comúnmente imaginamos [...]. La mano alcanza y se estira, recibe y da la bienvenida, y no solo a las cosas: la mano se extiende ella misma y recibe su propia bienvenida en las manos de otros [...]. Sin embargo, los gestos de las manos discurren por todas partes a través del lenguaje en su pureza más perfecta, precisamente cuando se habla estando en silencio [...]. Todo movimiento de la mano en cada una de sus acciones conduce al pensamiento; toda carga de la mano se soporta a sí misma en el elemento. Toda acción de la mano está enraizada en el pensamiento".[1]
>
> Martin Heidegger

La mano y la herramienta

La herramienta es una extensión y una especialización de la mano que altera sus posibilidades y capacidades naturales. Cuando se utiliza un hacha o un cuchillo, el usuario diestro no piensa en la mano y en la herramienta como entidades diferentes y separadas; la herramienta se ha desarrollado para ser parte de la mano, se ha transformado en una especie de órgano totalmente nuevo, una mano-herramienta. El filósofo Michel Serres describe elocuentemente esta unión perfecta entre un elemento animado y otro inanimado: "La mano ya no es una mano cuando agarra el martillo, es el martillo mismo, que ya no es un martillo, sino que vuela transparente entre el martillo y el clavo, desaparece y se disuelve; mi propia mano se ha dado a la fuga cuando escribo. La mano y el pensamiento, como la lengua, desaparecen en sus determinaciones".[2]

Las herramientas evolucionan gradualmente mediante un proceso de pequeñas mejoras, mediante el uso y el rechazo. Las mejores herramientas son resultado de una evolución anónima atemporal y las herramientas de diseño especialmente identificables normalmente quedan como curiosidades temporales que no pasan a formar parte de los verdaderos ancestros de la herramienta. Los instrumentos musicales, concebidos especialmente por

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

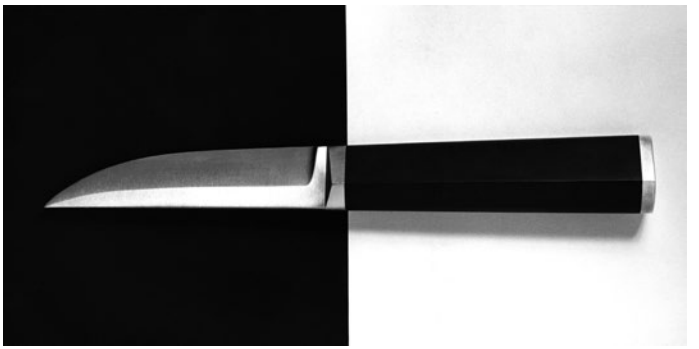
diseñadores profesionales, ejemplifican estas curiosidades estetizadas. De forma similar, todas las grandes obras de arte se convierten en parte inseparable de la tradición de la forma artística en cuestión, en lugar de ser meras invenciones individualistas. Las grandes herramientas están directamente moldeadas por la mano y su acción. Las herramientas básicas —el cuchillo, el martillo, el hacha, la sierra, el cepillo de carpintero, etc.— han sido refinadas con el transcurso de los siglos y van más allá de la mejora efectuada por cualquier diseñador guiado por ideas intelectualizadas acerca de la función y de la belleza. El desarrollo de las herramientas en las diferentes culturas marca, por decirlo de alguna manera, el ADN específico que guía su evolución, y resulta en una relación entre ambos. Al igual que la mano, la herramienta es genérica y específica al mismo tiempo. Por ejemplo, es posible identificar la línea genética de las herramientas japonesas, claramente diferenciada de las familias de herramientas escandinavas o norteamericanas; el funcionamiento y la apariencia de la herramienta refleja inevitablemente la actitud particular de una cultura hacia el trabajo y el valor social que se le otorga.

Las herramientas poseen una belleza especial e incuestionable, una belleza ocasionada por causalidades absolutas en lugar de ser la materialización de una idea estética. Incluso los utensilios de piedra más primitivos expresan su uso en el asir de la mano y transmiten el incuestionable placer de su funcionalidad y su funcionamiento perfectos. La belleza de las herramientas refleja el mismo placer de inevitabilidad en tanto que criaturas vivientes; de hecho, poseen la belleza de la propia mano, la más perfecta de todas las herramientas. Las herramientas tradicionales, los dispositivos y los vehículos desarrollados en contextos con un acceso limitado a unos pocos materiales, como sucede en las diversas culturas esquimales, proyectan una belleza especialmente convincente y conmovedora que aúna el placer estético con el puro goce del descubrimiento.

También los edificios, como las casas de Glenn Murcutt en Australia —unas casas perfectamente adaptadas a su entorno y a sus requerimientos funcionales, y que expresan de un modo preciso las condiciones climáticas y su esencia estructural y material sin intenciones estetizantes arbitrarias—, se convierten en herramientas arquitectónicas con la misma inevitabilidad y belleza que las herramientas de los oficios. Dada la complejidad indefinible de la mano, sus acciones y su relación con el resto del cuerpo y con el cerebro,

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.



Generalmente las herramientas son productos anónimos de una larga tradición de uso y de mejoras sucesivas. Es raro que una buena herramienta haya sido concebida por un único diseñador. Tapio Wirkkala, cuchillo de vaina (*puukko*), 1961. Acero inoxidable y nailon.

Las herramientas poseen una belleza indiscutible, producida por los requerimientos funcionales y la tradición anónima que gradualmente han ido perfeccionando el objeto. Herramientas japonesas de carpintero, período Edo tardío o período Meiji temprano. Colección privada.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspl/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspl on 2019-03-13 06:48:33.

incluso las herramientas manuales sencillas constituyen en esencia herramientas corporales. Sin embargo, la complejidad del funcionamiento de las herramientas varía desde aquellas que se utilizan con una sola mano a las que utilizan las dos, y aquellas herramientas, instrumentos y máquinas que funcionan realmente como extensiones de todo el cuerpo humano y de la constitución neurológica, como la bicicleta, el coche o el avión. Del mismo modo en que el límite entre el martillo y la mano desaparece en el acto de martillear, las herramientas complicadas, como es el caso de los instrumentos musicales, se fusionan con el cuerpo de los usuarios; en lugar de tocar un instrumento, un gran músico se toca a sí mismo. En el dibujo y en la pintura, el lápiz y el pincel se convierten en extensiones inseparables de la mano y de la mente. Un pintor pinta por medio de la intencionalidad inconsciente de la mente más que con el pincel en tanto que objeto físico.

A pesar de estas integraciones mágicas, las herramientas no son inocentes; expanden nuestras facultades y guían nuestras acciones y pensamientos de maneras específicas. Sostener que para dibujar un proyecto de arquitectura, el carboncillo, el lápiz, el rótring y el ratón del ordenador son equivalentes e intercambiables es entender de un modo completamente erróneo la esencia de la unión de la mano, la herramienta y la mente.

La mano del artesano

Siempre que observo la completa correspondencia y la afinidad inexplicable entre un artesano con sus manos y su entorno del taller me emociono profundamente. La unidad del mundo profesional del zapatero con sus manos; el oscuro taller de un herrero, cubierto de hollín y con olor a carbón quemado; el conjunto integrado que forman un ebanista, sus herramientas, su taller y el limpio olor a madera; así como la coherencia entre la ordenada e higiénica sala de espera de un dentista y sus manos enguantadas, o entre el quirófano altamente tecnológico de un microcirujano y el médico con su mascarilla; todos estos ejemplos expresan el vínculo entre un individuo y un oficio, su responsabilidad y orgullo. Esta unidad refleja dedicación, determinación y esperanza. Cada uno de estos individuos ha entrenado sus manos para una tarea altamente especializada y ha establecido un pacto con el oficio para el destino último de su vida.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

Los estudios de arquitectos que tienen una actitud decidida, exploratoria y humildemente ambiciosa hacia su oficio normalmente expresan la personalidad del arquitecto así como la devoción del creador y el respeto por su trabajo. Dichos estudios constituyen épicas de toda una vida de trabajo arduo y de fe en la propia misión. Bajo la aparentemente caótica maraña de bocetos, maquetas de trabajo, muestras de materiales, fotografías, notas, libretas y libros, normalmente reside un sentido único de determinación y de orden.

En su libro *El artesano*, el historiador cultural Richard Sennett narra una historia concisa de la artesanía, sus modos característicos de acción y pensamiento, su relación con las herramientas y con las máquinas, el desarrollo de las habilidades que requiere y la actitud ética del artesano. La tradición de la artesanía está adquiriendo cada vez mayor valor y estima en la realidad actual del mundo tecnológico, de la producción mecánica y de la lamentable pérdida del tacto de la mano en nuestros productos y entornos fabricados en serie de modo mecánico. En las culturas tradicionales, todo el mundo vital es producto de las manos, y la esfera cotidiana del trabajo y de la vida significa una transmisión infinita de las destrezas manuales y de sus productos a otras personas; un mundo vital tradicional constituye un encuentro y una unión continuos de las manos de generaciones sucesivas.

En mi país, Finlandia, numerosos oficios tradicionales especializados —como la construcción de los botes de remo, la cestería, la quema del alquitrán del pino, la restauración de edificios y objetos, y la pintura que imita a materiales en edificios— estuvieron a punto de perderse en el período de industrialización eufórica de las décadas de 1960 y 1970. Afortunadamente, un nuevo interés por las tradiciones ha seguido a la furia industrializadora y ha salvado estos y muchos otros oficios. No obstante, todavía existen innumerables habilidades y un inmenso repertorio de conocimiento no verbal en todo el mundo incorporado en modos atemporales de vida y de subsistencia que requieren de su conservación y restauración. Estas prácticas acumulativas tradicionales de la mano del hombre en todo el mundo forman las verdaderas habilidades de supervivencia de la humanidad.

La artesanía surge de la destreza manual, del entrenamiento y de la experiencia; del compromiso personal, y también del juicio. "Todo buen artesano mantiene un diálogo entre unas prácticas concretas y el pensamiento; este

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

Una sorprendente similitud entre el carácter de un artista y su obra subraya la interacción del sentido del yo del artista y de su obra.
Henri Cartier-Bresson, *Alberto Giacometti en la Rue d'Alésia*, París, 1961.

Alberto Giacometti, *Mujer de pie*, 1948.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioseksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioseksp on 2019-03-13 06:48:33.

diálogo evoluciona hasta convertirse en hábitos, los que establecen a su vez un ritmo entre la solución y el descubrimiento de problemas",[3] señala Richard Sennett. Incluso los compositores, los poetas y los escritores a menudo se consideran a sí mismos artesanos. Antón Chejóv utilizaba la palabra rusa *mastersvo* para describir su oficio de médico y de escritor. De igual modo, Jorge Luis Borges consideraba la escritura como un oficio y su actitud se refleja en el mismo título de las conferencias que impartió en Harvard University en 1967 y 1968, publicadas bajo el título *This Craft of Verse* [*Arte poética*].[4]

Además de la herramienta, la práctica cualificada de un oficio implica la imaginación con la mano; todo ejercicio magistral del oficio proyecta determinada intencionalidad y una visión imaginada del trabajo acabado u objeto en la mano. Richard Sennett establece dos argumentos básicos acerca de la interacción entre las acciones físicas de la mano y la imaginación:

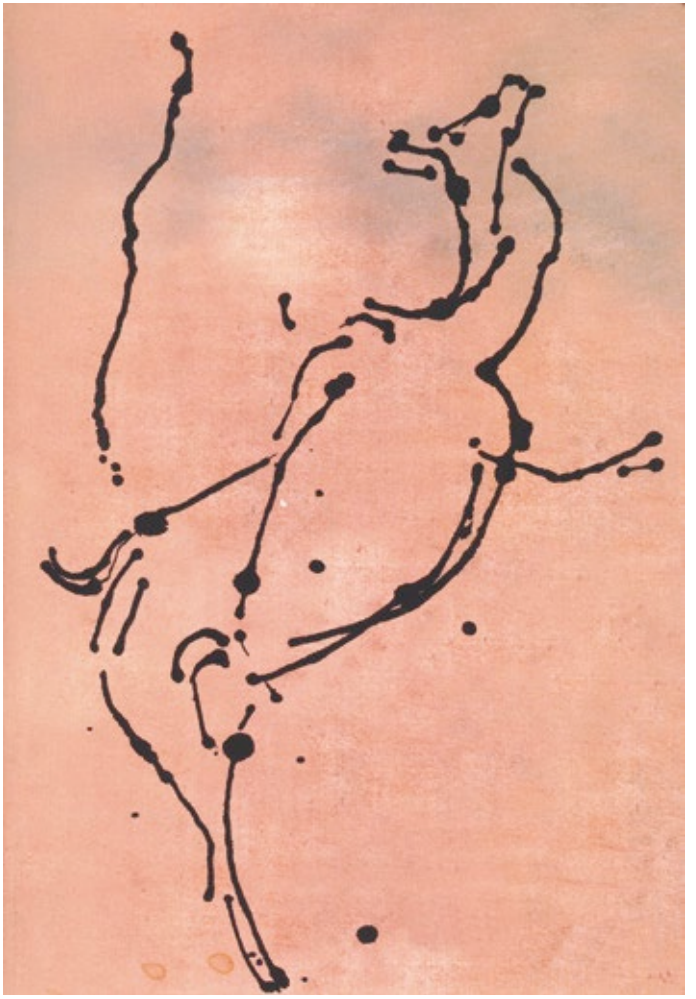
> "En primer lugar, que todas las habilidades, incluso las más abstractas, empiezan como prácticas corporales; en segundo lugar, que la comprensión técnica se desarrolla a través del poder de la imaginación. El primer argumento se centra en el conocimiento que se obtiene en la mano a través del tacto y del movimiento. El argumento acerca de la imaginación comienza con la exploración del lenguaje que intenta dirigir y orientar la habilidad corporal".[5]

El artesano necesita desarrollar relaciones específicas entre el pensamiento y la creación, entre la idea y la ejecución, la acción y la materia, el aprendizaje y la ejecución, la identidad propia y la obra, y entre el orgullo y la humildad. El artesano necesita incorporar la herramienta o el instrumento, interiorizar la naturaleza del material y finalmente convertirse él o ella mismos en su propio producto, bien sea material o inmaterial. El parecido físico o la resonancia entre el artista/creador y su obra a menudo resulta sorprendente; pensemos simplemente en la delgada figura melancólica de Alberto Giacometti y sus esculturas que caminan solitarias y desgastadas, aferradas tímidamente a la superficie de la Madre Tierra gracias a sus enormes pies.

En su libro *Sobre el dibujo*, John Berger señala esta identificación o fusión del creador y su producto en el oficio de dibujar: "Cada confirmación o cada refutación le aproxima al objeto, hasta que termina, como si dijéramos,

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.



John Berger, dibujo de la cueva de Chauvet, Francia.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioseksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioseksp on 2019-03-13 06:48:33.

dentro de él: los contornos que uno ha dibujado ya no marcan el límite de lo que ha visto, sino el límite de aquello en lo que se ha convertido".[6]

El legendario diseñador y maestro artesano finlandés Tapio Wirkkala (1915-1985) trabajó prácticamente todos los materiales, e incluso cuando hacía de diseñador industrial él mismo tallaba los moldes de grafito para los prototipos de sus objetos de vidrio. Su control perfecto de la mano se expresaba de igual manera al cortar finas y uniformes rebanadas de pan de centeno o filetar un pescado que al tallar una escultura, realizar el prototipo de un objeto o dibujar con las dos manos un círculo perfecto en la pizarra. Podía dibujar y escribir igualmente bien con ambas manos, e incluso cambiar de mano el lápiz mientras escribía o dibujaba una línea. Sus manos eran igualmente resueltas y hábiles tallando con potentes herramientas una enorme escultura de contrachapado de abedul que grabando un objeto de vidrio con una punta de diamante o dibujando un diminuto sello de correos.

Tapio Wirkkala explica su relación con los materiales: "Hacer cosas con las manos significa mucho para mí. Incluso podría decir que esculpir o modelar materiales de la naturaleza tiene un efecto casi terapéutico; me inspiran y me llevan a nuevos experimentos. Me transportan a otro mundo, un mundo en el que, si la vista me falla, las yemas de mis dedos ven el movimiento y la continua aparición de formas geométricas".[7] A menudo Wirkkala utilizaba la expresión "ojos en las yemas de los dedos" para referirse a la delicadeza y precisión del sentido táctil de la mano.

El trabajo del artesano implica la colaboración con su material. En lugar de imponer una idea o una forma preconcebidas, necesita escuchar a su material. Constantin Brancusi fue el mago de la forma pura, pero también estaba profundamente preocupado por las propiedades innatas de los materiales: "No puedes hacer lo que quieras, sino aquello que el material te permite hacer. No puedes hacer con el mármol lo que harías con la madera, o con la madera lo que harías con el mármol [...]. Cada material tiene su vida propia, y uno no puede destruir un material vivo para hacer algo tonto y sinsentido sin recibir por ello su castigo. Es decir, no debemos intentar hacer que los materiales hablen nuestro idioma; debemos acompañarlos hasta donde otros entiendan su lenguaje".[8]

Wirkkala, otro maestro de la forma, expresa exactamente las mismas preocupaciones: "Todos los materiales tienen sus propias leyes no escritas. Nunca debe violarse el material con el que se trabaja. El objetivo del diseñador

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

Las manos del creador: el diseñador Tapio Wirkkala trabajando en un dibujo, acabando la superficie de una escultura de un pájaro de bronce fundido, tallando un molde de grafito para un objeto de vidrio y tallando madera con un hacha de diseño propio.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioseksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioseksp on 2019-03-13 06:48:33.

consiste en estar en armonía con el material. El artesano tiene la ventaja de que en todas las fases de su trabajo su material está en sus manos, para sentirlo y conducirlo. En la industria el material está constantemente subordinado a alguna ley y maquinaria planeados de antemano, y una vez que el trabajo ha comenzado, resulta difícil efectuar cambios".[9]

El escultor finlandés Kain Tapper (1930-2004) confiaba en la sensación de las palmas de sus manos más que en sus ojos para acabar con fluidez la forma o el ritmo de la textura superficial de sus esculturas de madera o de piedra. Le gustaba pulir sus piezas de piedra a orillas de un lago, porque sentía que la horizontalidad de la superficie del agua y la definición de la línea del horizonte agudizaba su vista y su sentido táctil. Sus sutiles relieves de madera podrían denominarse "pinturas táctiles" pues se dirigen a la mano y a la piel tanto como a los ojos.

En otro contexto, Tapio Wirkkala habla acerca de la interacción de dos actividades desarrolladas por las manos, el dibujo y la producción de maquetas:

> "Un dibujo o un boceto es una idea que proporciona la base para comenzar a trabajar. Yo hago docenas —a veces cientos— de bocetos. De entre ellos selecciono aquellos que ofrecen algún potencial de desarrollo. Para mí es importante ver el objeto como algo concreto antes de enviarlo al fabricante. La producción de la maqueta es un aspecto esencial de mi trabajo y la hago a partir de algún material macizo. No hago solo una, sino varias maquetas que puedo comparar para, más tarde, seleccionar una y continuar trabajando en ella. De esta manera la idea se vuelve más clara y los errores más visibles".[10]

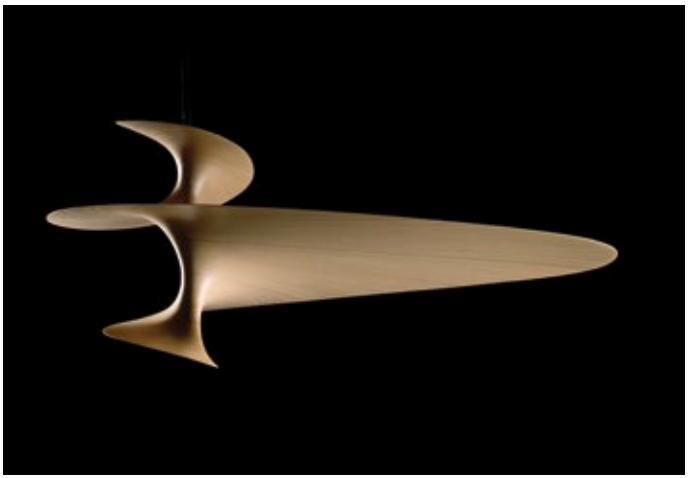
Incluso en la era del diseño asistido por ordenador y del modelado virtual, las maquetas físicas constituyen una ayuda incomparable en el proceso proyectual del arquitecto o del diseñador. La maqueta tridimensional habla a la mano y al cuerpo de un modo tan potente como al ojo, y su propio proceso de construcción simula el proceso de construcción real.

Las maquetas se utilizan para una serie de propósitos: son una manera de bosquejar rápidamente la esencia de una idea, un medio de pensar y trabajar, de concretar o clarificar las ideas de cada uno; un medio de presentar un proyecto al cliente o a las autoridades, y un modo de analizar y presentar la

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

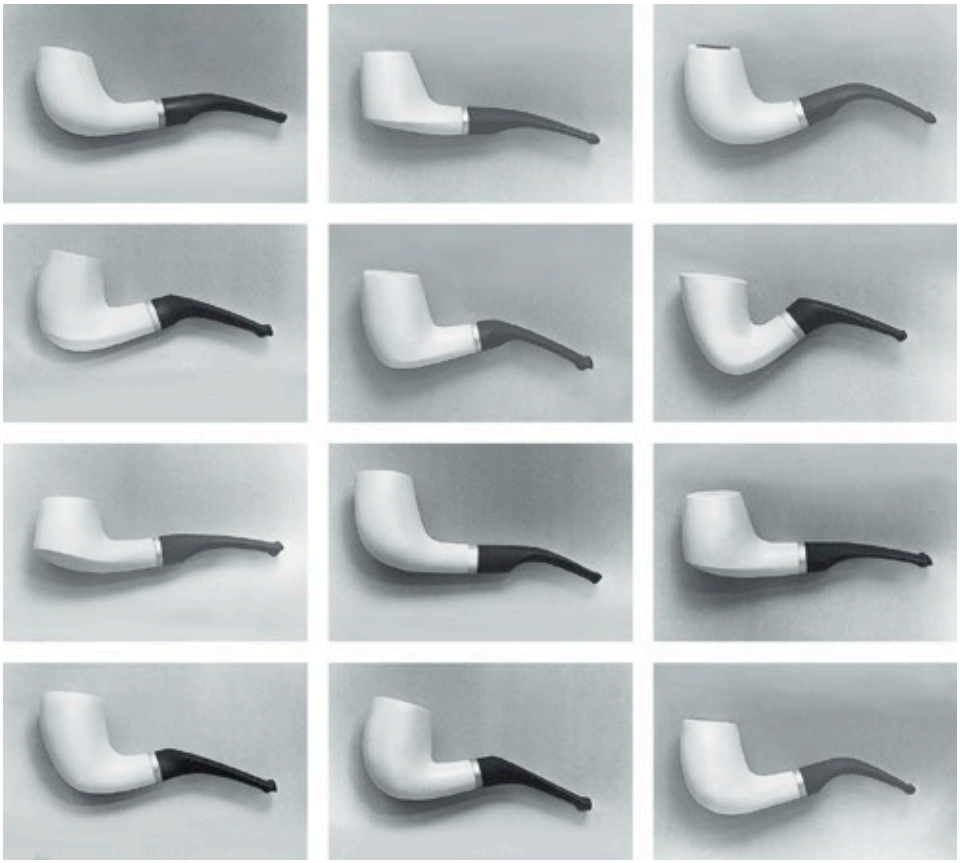
Tapio Wirkkala, *Remolino*, madera laminada de abedul, 140 x 159 cm, 1954.



Las esculturas y los relieves de madera de Kain Tapper son tanto productos del tacto de sus manos y del sentido muscular de su cuerpo como productos con aspiraciones visuales. Kain Tapper, *Viento*, madera de abedul, 120 x 120 cm, 1964. Amos Andersson Art Museum, Helsinki.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

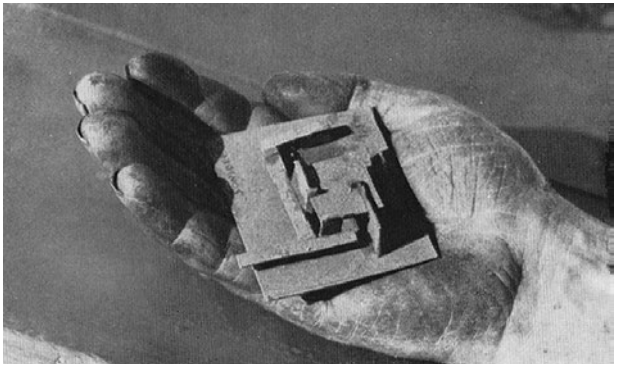
Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.



Un verdadero artesano no está atado a una única idea, puesto que la idea formal a menudo da lugar a una familia de variaciones. Tapio Wirkkala, modelos de pipa, espuma y nailon, 1974-1976.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspl/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspl on 2019-03-13 06:48:33.



Las maquetas de arquitectura pueden ser diminutas y, a pesar de ello, servir como herramientas de proyecto cargadas de significado.
Gerrit Th. Rietveld, pabellón de escultura Sonsbeek, Arnhem, Países Bajos, 1954. Maqueta diminuta del proyecto que el arquitecto sostiene en la cuenca de su mano.

Las maquetas de arquitectura a menudo son enormes construcciones donde uno puede entrar, en particular en las maquetas de pruebas acústicas para salas de conciertos.
Eero Saarinen y Cesar Pelli con la maqueta de la terminal de la TWA en el aeropuerto John F. Kennedy, Nueva York, Estados Unidos, 1956-1962.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

esencia conceptual del proyecto. Las maquetas también se utilizan para estudiar aspectos concretos de proyectos arquitectónicos, tales como la iluminación o los aspectos acústicos. La maqueta concreta y externaliza las ideas: la frecuentemente diminuta escala de la maqueta y la posición externa del observador respecto a esta invitan y permiten la identificación y la evaluación de aspectos que de otro modo se perderían. Como aconseja Henry Moore, las maquetas ayudan al arquitecto a pensar el proyecto en su plenitud espacial. Además de su objetivo principal de facilitar y mediar en el proceso mismo de proyecto, a menudo las maquetas de arquitectura se conciben y se producen como objetos de arte, o al menos con valor estético, independientes en parte.[11]

La artesanía colaborativa

Al dibujar, un diseñador y un arquitecto maduros no se centran en las líneas del dibujo, puesto que imaginan el objeto mismo; sostienen mentalmente el objeto en su mano u ocupan el espacio que están proyectando. Durante el proceso de proyecto, el arquitecto ocupa el edificio que representan las líneas del dibujo. Como consecuencia de la transferencia mental desde la realidad del dibujo o de la maqueta a la realidad material del proyecto, las imágenes con las que avanza el proyectista no son meras traducciones visuales, sino que constituyen una realidad de imaginación completamente háptica y multisensorial. El arquitecto se mueve libremente por el edificio imaginado, por más grande y complejo que pueda ser, como si caminara por un edificio y tocara todas sus superficies sintiendo su materialidad y textura. Sin duda, se trata de una intimidad que resulta difícil, si no imposible, de simular mediante el modelaje y la simulación asistidos por ordenador.

Al trabajar en un dibujo se tocan todos los bordes y las superficies del objeto diseñado con la punta del lápiz, que se convierte en una extensión de las yemas de los dedos. La conexión entre la mano, el ojo y la mente en el dibujo resulta natural y fluida, como si el lápiz constituyera el puente que media entre dos realidades y el foco de atención pudiera cambiar constantemente entre el dibujo físico y el objeto inexistente en el espacio mental que describe el dibujo.

Los dibujos y las maquetas tienen el doble objetivo de facilitar el proceso de proyecto mismo y de servir de mediadores de las ideas con otra gente.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

Incluso la ejecución material de los grandes edificios irradia a menudo un sentido de inspiración. Lars Sonck, catedral de Tampere, Finlandia, 1902-1907.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

Muro construido con ladrillos con forma de cuña, especialmente diseñados para permitir la construcción tanto de superficies cóncavas como convexas. La sala de proyección que sobresale del volumen del edificio fue una improvisación de última hora en el curso del proyecto.
Alvar Aalto, Casa de la cultura, Helsinki, Finlandia, 1952-1958.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.

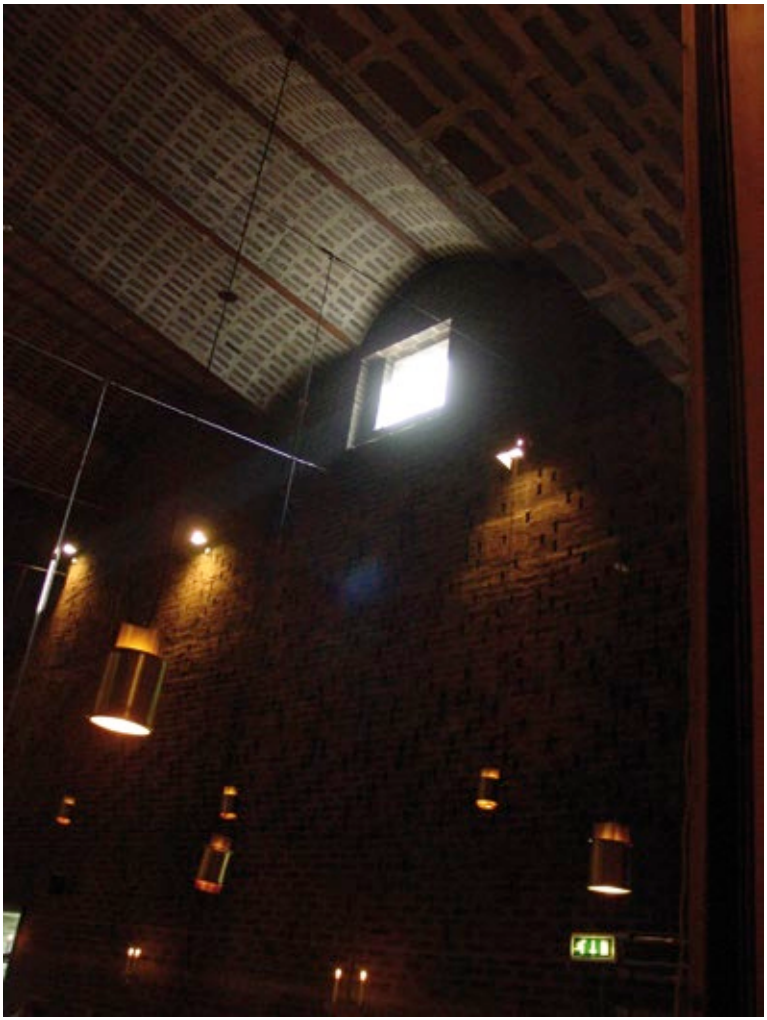
Finalmente, los detalles constructivos comunican instrucciones del proyecto imaginado a los artesanos y a los constructores para ejecutarlo. En esta fase final de comunicar instrucciones para la construcción de la obra existe un elemento mágico, que normalmente se considera una simple necesidad que solo requiere precisión y claridad dentro de la lógica de la comunicación. A veces me maravillo ante los muros de piedra natural de la catedral de Tampere, obra del arquitecto Lars Sonck (1870-1956), que parece irradiar un extraordinario sentido de la atención y del cuidado, como si cada una de las piedras hubiera sido seleccionada y colocada en su lugar bajo un estado de inspiración y éxtasis. Al vibrar bajo la luz y expresar toda la historia de las tradiciones constructivas de la albañilería, los muros de ladrillo rojo del Ayuntamiento de Säynätsalo (1948-1952), de la Universidad de Jyväskylä (1952-1957) y de otros edificios del "período rojo" de Alvar Aalto proyectan de igual modo una poderosa invitación táctil que habla del hecho de colocar ladrillos y del tacto de la mano. Mientras, los mismos ladrillos de un edificio cercano, obra de un arquitecto menos dotado, parecen superficies carentes de vida construidas con elementos producidos en serie industrialmente.

Se cuenta que el arquitecto sueco Sigurd Lewerentz (1885-1975) llegaba a las obras de sus iglesias de St. Mark, en Björkhagen (1956-1960), y St. Petri, en Klippan (1963-1966), muy temprano por la mañana, cuando los albañiles comenzaban su jornada de trabajo y, sentado en una silla, señalaba con su paraguas un ladrillo de la pila y después el lugar donde iba destinado en el muro que se estaba construyendo. En los muros y en las bóvedas de Sigurd Lewerentz, tendidos con gruesas juntas de mortero, cada ladrillo mantiene su individualidad y la aspereza de la obra de fábrica expresa la cualidad física del trabajo; casi puede sentirse el olor a sudor de los albañiles y escuchar sus charlas. Se cuenta también que Lewerentz contaba a los albañiles la mentira piadosa de que las superficies de ladrillo irían finalmente enlucidas; de otro modo los albañiles no hubieran aceptado ejecutar una obra de fábrica tan brutal según las prácticas profesionales actuales de estrictos estándares de calidad. Sea verídica o no, la historia hace hincapié en la importancia de la intencionalidad y de la comunicación humana íntima incluso en un trabajo que puede parecer mecánico.

La mayor parte de los diseñadores —como los vidrieros o los diseñadores de muebles, por no mencionar a los arquitectos— raramente construy-

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.



El ladrillo basto de las últimas iglesias de Lewerentz habla de la cualidad física del trabajo manual.
Sigurd Lewerentz, iglesia de St. Mark, Björkhagen (Estocolmo), Suecia, 1956-1960.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioseksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioseksp on 2019-03-13 06:48:33.

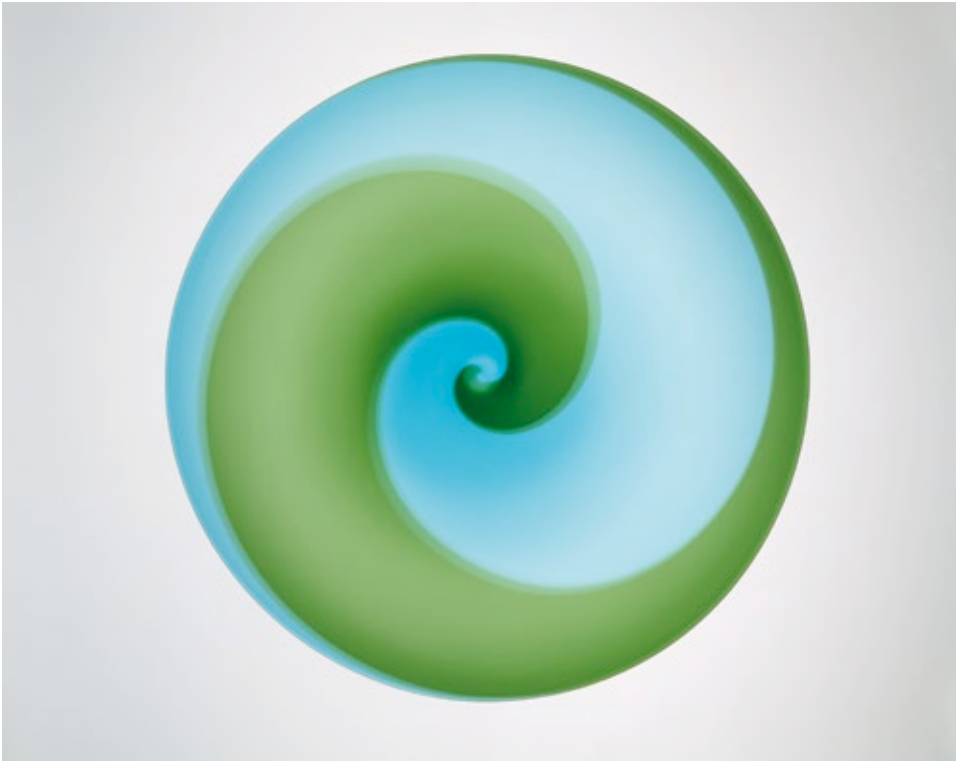
yen los objetos que ellos mismos diseñan. En consecuencia, necesitan entender las posibilidades y límites de los materiales y de los oficios y comunicar sus ideas e intenciones al artesano especialista, cuyas manos se convierten en las manos delegadas del diseñador en la ejecución de la obra. El arquitecto necesita, tanto en el estudio como en la obra, de todo un ejército de manos delegadas para construir sus obras. En el caso de los objetos únicos de vidrio que Tapio Wirkkala diseñó para los fabricantes venecianos de vidrio Venini, el diseñador finlandés colaboró con el conocimiento y la destreza acumulados en las fábricas de vidrio de Murano a lo largo de varias generaciones de veteranos sopladores de vidrio. El conocimiento compartido del material, la ambición compartida de trabajar al límite de la capacidad del oficio, de las habilidades personales y de la lógica del propio trabajo facilitaron la sintaxis de un lenguaje no hablado entre el diseñador finlandés y el productor veneciano. En realidad, el colaborador del diseñador fue más la tradición intemporal de su arte que un artesano en concreto.

Antes solía creer que la obligación del arquitecto era proyectar edificios y detalles tan fáciles de ejecutar como fuera posible. Al haberme dado cuenta de que todo profesional serio tiene su ambición y su orgullo, he cambiado completamente de opinión. A los artesanos y los constructores habilidosos les gusta enfrentarse a desafíos y, en consecuencia, el trabajo tiene que estar a la altura de quien lo ejecuta con el fin de proporcionar la inspiración y la satisfacción deseadas. El trabajo demasiado sencillo y repetitivo mata la ambición, la autoestima, el orgullo y, en última instancia, el propio oficio. Y más importante aún, la artesanía colaborativa requiere de un respeto mutuo. Alvar Aalto fue un maestro en su comunicación con los diversos profesionales y artesanos de sus diferentes obras; el académico altamente respetado hablaba de tú a tú con un carpintero y un albañil y les animaba a que interiorizaran su trabajo y lo ejecutaran al más alto nivel, al límite de sus capacidades profesionales.

Llegar a dominar personalmente un oficio ayuda al diseñador y al arquitecto a captar los matices de otros oficios y, sobre todo, a respetar la habilidad especial y la experiencia del artesano que ejecuta su proyecto. Además, aprender íntimamente cualquier habilidad le enseña a uno a ser humilde. La arrogancia no concuerda con la verdadera destreza.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:48:33.



Tapio Wirkkala colaboró con los sopladores de vidrio de la fábrica Venini de Murano, en Venecia, y su interacción llevó la antigua maestría del vidrio veneciano a un nuevo estadio. Los objetos que Wirkkala diseñó para Venini rinden homenaje a las largas tradiciones de soplado de vidrio veneciano.
Tapio Wirkkala, fuente *Coreano*, 40 cm de diámetro. Vidrio soplado con colores (turquesa y verde manzana) solapados en espiral.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioseksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioseksp on 2019-03-13 06:51:36.

La arquitectura como trabajo

Tradicionalmente se consideraba la profesión de la arquitectura como un oficio, o algo cercano a la idea de oficio. Las ideas arquitectónicas se creaban en una interacción próxima con la construcción real física en el lugar, y hasta el Renacimiento el dibujo no fue un medio para concebir la arquitectura.[12] Anteriormente, se consideraba la arquitectura como una ocupación manual, como la pintura y la escultura. Para elevar estas artes manuales y mecánicas al rango de las "artes liberales", como la aritmética, la geometría, la astronomía y la música —que formaban el *quadrivium* de las artes matemáticas—, se debía dotar a dichas prácticas de una firme base teórica, es decir, matemática, algo que por entonces podía encontrarse en la teoría musical.[13] La esencia de la arquitectura residía en gran parte en los aspectos prácticos técnicos, tal como reflejaba, por ejemplo, el fundamental tratado de *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio (84-14 a. C.). Además de concebir el novedoso principio estructural para la cúpula elíptica de la catedral de Santa Maria del Fiore de Florencia (1417-1446) —que, con sus 43 metros de diámetro y 115 metros de altura se construyó como dos cáscaras sin clave—, Filippo Brunelleschi, relojero de formación, también tuvo que inventar todos los artefactos para transportar los grandes sillares de piedra y elevarlos a la altura de la cúpula. Además, debemos recordar que los arquitectos importantes del Renacimiento normalmente eran también pintores y escultores.

En algunos países como Dinamarca, tradicionalmente ha existido una vía alternativa hacia la profesión del arquitecto a través de la formación en los oficios de la construcción, como la albañilería, la carpintería o la ebanistería. La conexión con la obra y con los procesos constructivos también ha sido tradicionalmente algo intrínseco a la profesión del arquitecto hasta los tiempos modernos, en los que, sin embargo, se ha enfatizado la especialización y la consecuente separación del arquitecto del mundo físico de la construcción. Haber sido aprendiz en la obra solía ser una parte obligatoria de la enseñanza de la arquitectura, y que los arquitectos a menudo ejercieran un oficio, dibujaran, pintaran o esculpieran por afición o como un medio para adquirir habilidad manual y llevar a cabo experimentos formales, reforzaba la conexión entre la práctica arquitectónica profesional y la realidad de la producción, entre la idea y la materia, entre la forma y su ejecución.

Sin embargo, durante las décadas posteriores a la II Guerra Mundial, el énfasis intelectual en la enseñanza de la arquitectura y la creciente distan-

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

Estudiantes de arquitectura ejecutan unas estructuras de madera experimentales en el Ghost International Architectural Laboratory, iniciado y dirigido por Brian MacKay-Lyons en Nueva Escocia, Canadá. El campamento de construcción ha tenido lugar cada verano desde 1994. Ghost 7, 2006.

MINISTERE DE LA CULTURE, DE LA COMMUNICATION, DES GRANDS TRAVAUX ET DU BICENTENAIRE
ART KANAK
DE JADE ET DE NACRE
29 septembre - 31 décembre 1990
Musée national des arts africains et océaniens
293 avenue Daumesnil
75012 Paris

Renzo Piano hace hincapié en su proceso de proyecto: la iteración repetida desde el boceto al dibujo da paso a la construcción de la maqueta y la verificación, y vuelta a comenzar. Renzo Piano, boceto para el centro cultural J. M. Tjibaou, Nouméa, Nueva Caledonia, 1990.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

cia práctica y mental entre el estudio del arquitecto y la obra han debilitado decididamente la esencia artesanal del trabajo del arquitecto. En la actualidad, el arquitecto normalmente trabaja desde la distancia del estudio de arquitectura, mediante dibujos y especificaciones escritas, de un modo muy similar a como trabaja un abogado, en lugar de estar inmerso directamente en el material y en los procesos físicos de la producción. Además, la creciente especialización y división del trabajo dentro de la propia práctica arquitectónica han fragmentado la entidad tradicional de la identidad propia del arquitecto, del proceso de trabajo y del resultado final. Finalmente, el uso del ordenador ha roto la conexión sensual y táctil entre la imaginación y el objeto diseñado.

Ciertos despachos que combinan proyecto y construcción —en particular en Estados Unidos, como Rural Studio de Sam Mockbee en Alabama, Rick Joy en Arizona y Dan Rockhill en Kansas— han vuelto a introducir la conexión íntima entre proyecto y construcción, entre pensar y hacer. La práctica proyectual y constructiva también devuelve la ejecución y el detalle al control absoluto del proyectista, y elimina potencialmente el conservadurismo y la falta de cuidado de las empresas constructoras actuales. Rockhill's Studio 804 y el Ghost International Architectural Laboratory en Nueva Escocia, Canadá, de Brian MacKay-Lyons, son ejemplos de cursos que tienen como objetivo devolver la enseñanza de la arquitectura a las prácticas y los procesos de la producción física.

Pequeños estudios de todo el mundo adoptan a menudo un carácter distintivo similar al artesano y mantienen una conexión íntima y táctil con el trabajo. Renzo Piano es seguramente uno de los arquitectos *high tech* más sofisticados de la actualidad, pero deliberadamente ha conservado una aproximación artesanal en el proceso de proyecto, en la experimentación y en la ejecución de la obra. Renzo Piano explica su método de trabajo, casi artesano, de la siguiente manera: "Comienzas por un bosquejo, luego haces un dibujo, después produces una maqueta y finalmente vas a la realidad —vas al terreno específico— para volver luego a dibujar. Creas una especie de circularidad entre dibujar y hacer".[14] En este caso, la aproximación del arquitecto parece cercana al método del diseñador artesano, tal como ejemplifica Tapio Wirkkala. El aspecto importante del proceso es su "circularidad", el cambio constante de puntos de vista desde la idea al boceto, a la maqueta, a la prueba a escala real, y vuelta a empezar. Como consecuencia de este arduo y complejo proceso, el edificio existe como una construcción mental completamente inmaterial

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

mucho antes de que comience la obra real. De hecho, a menudo el edificio se construye y se comprueba en varias alternativas como una construcción mental antes de que se escoja el concepto final.

La repetición incansable constituye un rasgo esencial en la manera de trabajar de Renzo Piano. "Esto es muy tópico del enfoque artesanal. Piensas y haces al mismo tiempo. Dibujas y haces. El dibujo... se revisa. Lo haces, lo rehaces y lo vuelves a rehacer".[15] Piano ha llamado debidamente a su estudio Renzo Piano Building Workshop [Taller de Construcción de Renzo Piano] para reflejar la idea de equipo de trabajo e insinuar la larga tradición de talleres de artesanos y de artistas desde la Edad Media, con su relación íntima entre el maestro, el aprendiz y el trabajo. La sensación de taller de una especie de gremio medieval distingue el estudio de Renzo Piano (que refleja la materialidad y la cualidad física de las cosas, así como el trabajo físico) de la pulcritud y esterilidad de uno de esos despachos de arquitectos de actualmente se parecen a cualquier otro negocio.

En mi opinión, la conexión con el proceso de producción continúa siendo fundamental y, en la actualidad, el arquitecto sabio busca alianzas profundas con artesanos y artistas con el fin de volver a conectar su mundo y su pensamiento intelectualizados con la fuente de todo conocimiento verdadero: el mundo real de la materialidad, de la gravedad y de la comprensión sensorial y corporal de estos fenómenos físicos.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspd/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspd on 2019-03-13 06:51:36.

Maquetas y prototipos en el Renzo Piano Building Workshop, Génova, Italia.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspl/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspl on 2019-03-13 06:51:36.

Notas

1 Heidegger, Martin, *Was heisst Denken?* [1951-1952] (versión castellana: *¿Qué significa pensar?*, Trotta Editorial, Madrid, 2010).

2 Serres, Michel, *Les Cinq sens*, Bernard Grasset, París, 1985. Citado en Connor, Steven, "Michel Serres 'Five senses'", en Howes, David (ed.), *Empire of the Senses*, Berg Publications, Oxford/Nueva York, 2005, pág. 311.

3 Sennett, Richard, *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven/Londres, 2008, pág. 9 (versión castellana: *El artesano*, Anagrama, Barcelona, 2009, pág. 21).

4 Borges, Jorge Luis, *This Craft of Verse*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)/ Londres, 2000 (versión castellana: *Arte poética: seis conferencias*, Crítica, Barcelona, 2001, 3ª ed). Borges asistió a Harvard University para participar en las famosas Norton Lectures. Las conferencias se impartieron en inglés y la traducción castellana publicada pierde el sentido del título de la publicación inglesa, *The Craft of Verse* [El oficio del verso] para traducirse como *Arte poética* [N. del T.].

5 Sennett, Richard, *op. cit.*, pág. 22.

6 Berger, John, "Drawing", en *Permanent Red*, Methuen, Londres, 1960. Recogido como "Life-Drawing", en *Berger on Drawing*, Occasional Press, Cork, 2005, pág. 3 (versión castellana: "Dibujo del natural", en *Sobre el dibujo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2011, pág. 7).

7 Citado en Pallasmaa, Juhani, "The World of Tapio Wirkkala", en *Tapio Wirkkala: Eye, Hand and Thought*, Taideteollisuusmuseo/Werner Söderström Oy, Helsinki, 2000, pág. 21.

8 Citado en Dudley, Dorothy, "Brancusi", *Dial*, 82, febrero de 1927, pág. 124, a su vez citado en Shanes, Eric, *Constantin Brancusi*, Abbeville Press, Nueva York, 1989, pág. 106.

9 Citado en Pallasmaa, Juhani, *op. cit.*, pág. 22.

10 Ibíd., pág. 21.

11 Para un estudio de las maquetas de arquitectura, véase Morris, Mark, *Models: Architecture and the Miniature*, Willey Academy, Chichester, 2006.

12 Para la aparición de la práctica del dibujo arquitectónico véase: Brothers, Cammy, *Michelangelo. Drawing and the Invention of Architecture*, Yale University Press, New Haven/Londres, 2008.

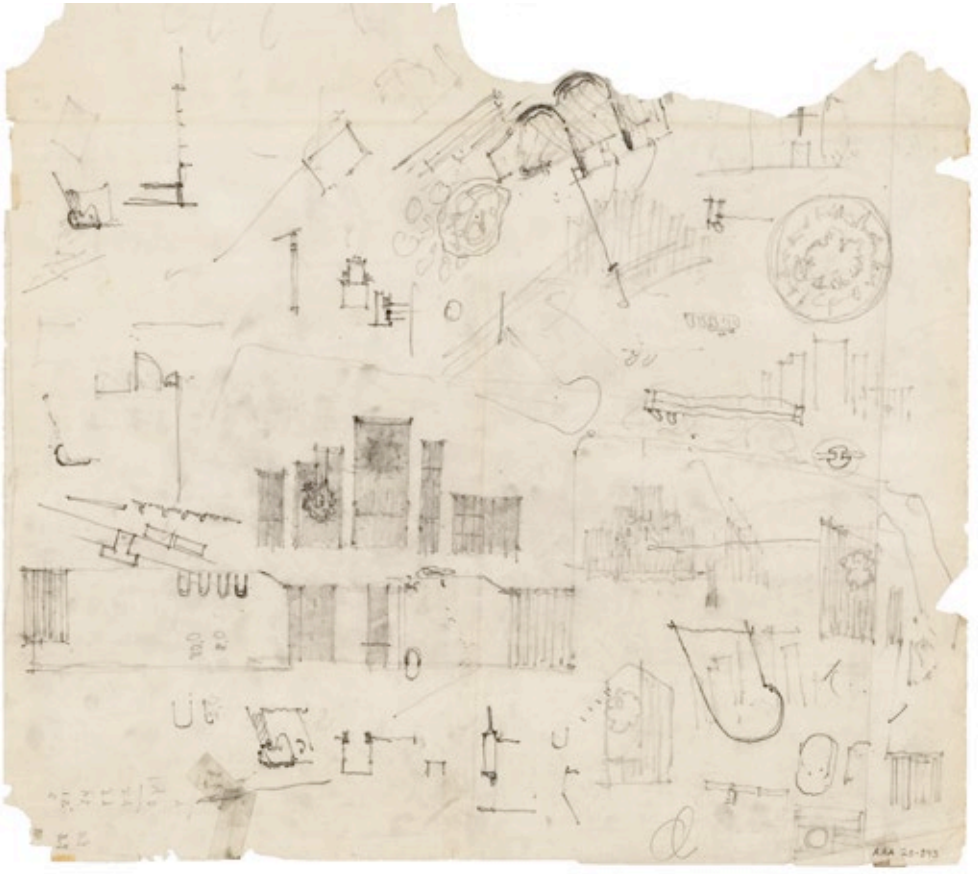
13 Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Random House, Nueva York, 1965, pág. 110 (versión castellana: *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1995).

14 Citado en Sennett, Richard, *op. cit.*, págs. 56-57.

15 Ibíd., pág. 57.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.



En la indagación creativa, las acciones de la mano, del ojo y de la mente se fusionan en un único proceso de exploración parcialmente inconsciente. En este caso, la atención del arquitecto se mueve de adelante atrás, de la planta a la sección y a diversos detalles; avanza y retrocede. Alvar Aalto, primeros bocetos para la iglesia de las Tres Cruces en Vuoksenniska, Imatra, Finlandia, hacia 1955. Lápiz sobre papel de croquis.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

Capítulo tercero
La fusión entre el ojo, la mano y la mente

> "Esta imagen [del modelo del artista] se me aparece como si cada trazo de carboncillo hubiera arrancado a un espejo el vaho que me impedía hasta entonces verla realmente [...]; a través de la vaguedad de esta imagen incierta siento una construcción de líneas sólidas. La primera imagen libera mi imaginación y le permite trabajar en la sección siguiente, según la inspiración que le infunde esa primera construcción o bien el modelo mismo [...]. De aquellos dibujos que conllevan las sutilezas de la observación entrevistas durante el trabajo brotan, como en un estanque, las burbujas de una fermentación interior".[1]
>
> Henri Matisse

La experimentación y el arte del juego

En su libro *The Nature and Art of Workmanship*, David Pye divide el trabajo en dos categorías: "trabajo de riesgo" y "trabajo de certeza". La primera actitud ante el trabajo "significa que en cualquier momento, bien sea debido a la falta de atención, la inexperiencia o por accidente, es probable que el trabajador eche a perder el trabajo". En la segunda, "la calidad del resultado viene predeterminada y se encuentra más allá del control del operario". David Pye, él mismo un maestro artesano de objetos de madera complicados, concluye: "Las obras del hombre más admiradas desde el comienzo de nuestra historia han sido hechas con trabajo de riesgo, salvo las de las tres o cuatro últimas generaciones".[2]

Esta provocadora separación de las prácticas artesanales en dos categorías con sus diferentes connotaciones éticas también es aplicable a las prácticas arquitectónicas actuales. La mayor parte de los estudios de arquitectura aplican en su obra métodos y soluciones estándares bastante establecidos y comprobados, mientras que aquellos más ambiciosos y valientes tienden a experimentar con estructuras novedosas, formas, materiales, detalles y sus combinaciones. Estos estudios están dispuestos a utilizar un "trabajo de riesgo". El "riesgo" normalmente implica la incertidumbre mental de avanzar

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

"Trabajo de riesgo", donde un error de la herramienta destruiría toda la pieza.
David Pye, cuenco de nogal inglés.

Pruebas táctiles mediante bocetos. Dos croquis iniciales a carboncillo para la forma no geométrica del proyecto arquitectónico.
Raili y Reima Pietilä, iglesia Kaleva, Tampere, Finlandia; concurso: 1959, construcción: 1964-1966.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

por caminos no transitados, pues los riesgos actuales en lo que se refiere a la seguridad, la durabilidad, la apariencia y otros temas del género, normalmente se minimizan por la experiencia laboral, por cálculos cuidadosos, investigaciones, experimentaciones y pruebas de laboratorio o de prototipos. El riesgo se dirige al propio arquitecto en persona, a sus valores, sus creencias y ambiciones, a su identidad como arquitecto y como profesional. El estado creativo es una condición de inmersión háptica donde la mano explora, investiga y toca de un modo parcialmente independiente. El arquitecto finlandés Reima Pietilä (1923-1993) comparaba el proceso de proyecto con la caza y la pesca; nunca puedes estar seguro de lo que vas a capturar, ni siquiera de si vas a cazar o pescar algo. El método de trabajo de Pietilä consistía en una curiosa fusión de exploraciones lingüísticas y formales; sus bocetos parecen estar sondeando a través de palabras inventadas, mientras que su lenguaje hablado o escrito a menudo proyecta rasgos de los bocetos visuales. Tanto sus líneas como sus palabras sondean y moldean los contornos de un territorio ignoto. Los estudios de la morfología de los característicos paisajes finlandeses a menudo le revelan el lenguaje formal, la estructura, la textura y los ritmos de sus proyectos.[3]

Alvar Aalto nos ofrece una visión rara e íntima del proceso creativo asociativo y experimental de una gran mente al indicar el papel fundamental de la mano distraída y su aparentemente juego inconsciente y carente de propósito en el dibujo:

> "En este caso, si bien involuntariamente, hago lo siguiente: olvido por un momento el enjambre de problemas, después de fijar bien en el subconsciente la atmósfera del propio trabajo y el sinfín de exigencias diversas. Paso entonces a un método de trabajo que se asemeja considerablemente al del arte abstracto. Guiado únicamente por el instinto, y desprendiéndome de las síntesis arquitectónicas, dibujo composiciones, a veces francamente infantiles, y así surge poco a poco la idea principal desde una base abstracta, una especie de sustancia general que ayuda a armonizar numerosos problemas parciales y contradictorios entre sí".[4]

La actitud frente al proyecto de Alvar Aalto señala que en el trabajo creativo la conciencia centrada necesita relajarse momentáneamente y sustituirse por

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

un modo corporal e inconsciente de exploración mental. El ojo y la palabra externa se atenúan por un instante a medida que se incorporan y se interiorizan la conciencia y la visión.

> "Mientras proyectaba la biblioteca municipal de Viipuri —dispuse de un montón de tiempo, cinco años—, pasé largos períodos buscando soluciones al azar mediante dibujos ingenuos. La idea principal del edificio nació paulatinamente de la configuración de un paisaje montañoso, con varios soles en distintas posiciones que iluminaban las diferentes laderas. El armazón arquitectónico de la biblioteca está integrado por áreas de lectura y de préstamo ubicadas en distintos niveles y escalonadas, quedando en la cima de este edificio el punto central de control. Mis dibujos infantiles solo tenían relación indirecta con el pensamiento arquitectónico, pero me condujeron en todo caso a la interconexión de la sección con la planta y a la unión armónica entre construcciones horizontales y verticales".[5]

Los bocetos subconscientes de "un paisaje montañoso" y "varios soles" condujeron finalmente a Alvar Aalto a la solución de la biblioteca, que consiste en plantas escalonadas y 57 lucernarios cónicos con un diámetro de 1,8 metros que impiden la entrada de luz directa con la máxima inclinación del sol de 52 grados. El proyecto que surgió a partir de garabatos distraídos se convirtió en una de las obras fundamentales del funcionalismo. Aalto solía dibujar sobre un rollo de papel de croquis, del que estiraba tiras interminables, para seguir dibujando de una manera similar a una "línea de pensamientos" o un método de "escritura automática". Estas tiras de papel de croquis permiten apreciar el modo de trabajo de Aalto, que no para de moverse del todo a las partes, de ideas en planta y en sección a detalles, de cálculos básicos de medidas y superficies a notas escritas, y de nuevo hacia atrás. A veces, en medio del trabajo sobre un proyecto concreto, su mente parece vacilar momentáneamente hacia un proyecto completamente distinto, o, quizás, hacia una pieza de mobiliario o una lámpara. Los bocetos de Aalto muestran claramente la no linealidad del proceso de proyecto y lo esencial de hacer zums hacia delante y hacia atrás entre las diversas escalas y los aspectos de un proyecto de un modo similar, de hecho, a la declaración de Renzo Piano citada en el capítulo anterior. Además

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

Alvar Aalto, primeros bocetos de “un paisaje montañoso, con varios soles en distintas posiciones que iluminaban las diferentes laderas” realizados durante el proceso de proyecto de la biblioteca pública de Viipuri, Finlandia, 1927-1935.

Alvar Aalto, biblioteca pública de Viipuri, Finlandia, 1927-1935.
Sala de lectura con la zona inferior de acceso, zona elevada para el escritorio corrido perimetral y los lucernarios circulares que surgieron a partir de los garabatos de paisajes montañosos imaginarios.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspl/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspl on 2019-03-13 06:51:36.

de la fluidez de su proceso creativo, los ligeros bocetos de Aalto también demuestran la colaboración perfecta y esencial entre el ojo, la mano y la mente.

En el contexto de su Casa experimental en Muuratsalo (1952-1953), Aalto señala la importancia de la experimentación y del juego en su método de proyecto, mientras que simultáneamente hace hincapié en el sentido de responsabilidad:

> "Ha enraizado en mí el concepto y sentimiento instintivo —en medio de nuestro tiempo calculador, utilitario, de intensa labor— de creer en la contribución del juego como factor decisivo en la construcción de una sociedad para los hombres, para los niños grandes. Esa misma opinión está de un modo u otro en la mente de cualquier arquitecto responsable. Sin embargo, una orientación unilateral hacia el juego nos llevaría a jugar con las formas, las estructuras y, eventualmente, con el cuerpo y el alma de otras personas; sería un juego por el juego [...].
>
> Debemos, por tanto, combinar el trabajo de laboratorio con una mentalidad lúdica, y viceversa.
>
> Solo cuando los componentes constructivos de un edificio se tiñen con lo que podríamos llamar el arte del juego, las formas que de ellos se deducen lógicamente y el saber empírico, nos encontramos en el camino correcto. La técnica y la economía tienen que estar siempre en conexión con el encanto enriquecedor de la vida".[6]

La Casa experimental de Muuratsalo constituye un experimento a un nivel conceptual y filosófico, así como en el uso de los materiales y de los detalles. La casa de veraneo construida con ladrillo en el paisaje lacustre finlandés, en una región y con una tipología constructiva donde prevalece la construcción en madera, refleja la imaginería de una casa patio mediterránea, pero el proyecto también contiene experimentos en los diversos usos del ladrillo y de las tejas cerámicas, cimientos apoyados sobre las rocas naturales y un sistema estructural de formas libres, calefacción solar y los "efectos estéticos o la resistencia de plantas decorativas y musgos".[7]

Los experimentos escultóricos de Alvar Aalto con diferentes métodos para curvar la madera, que llevó a cabo mientras desarrollaba sus muebles de

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

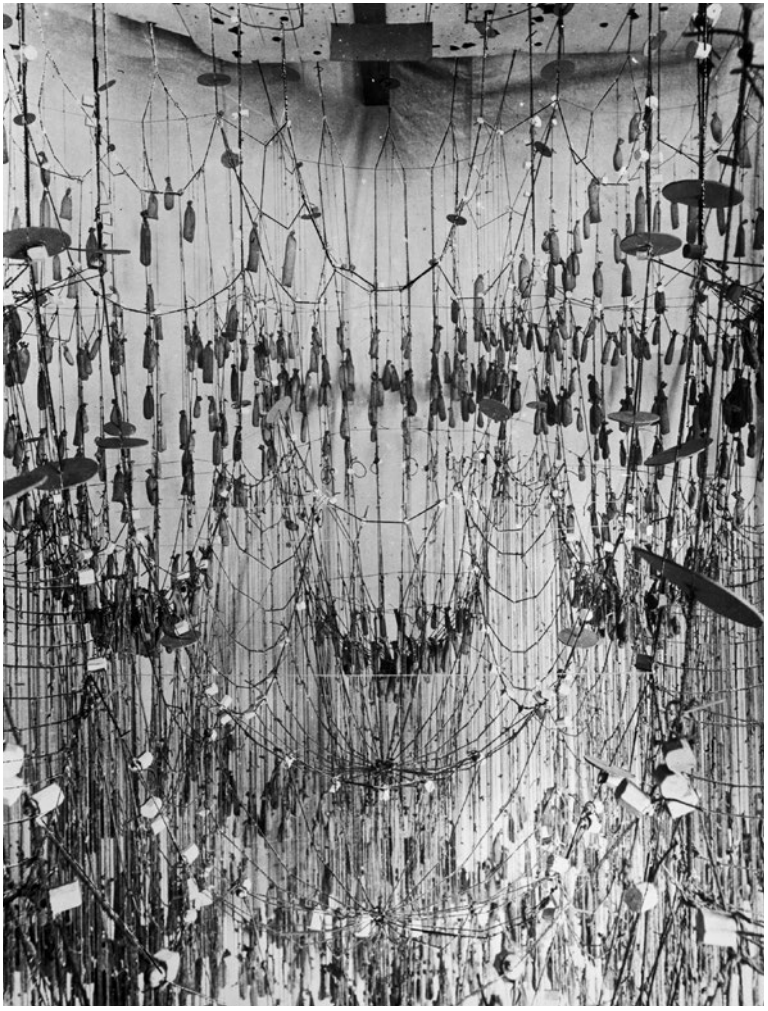
Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

Alvar Aalto concibió su propia casa de veraneo como un experimento arquitectónico intencionado, de ahí que recibiera el nombre de Casa experimental.
Alvar Aalto, Casa experimental, Muuratsalo, Finlandia, 1952-1953.

Alvar Aalto llevó a cabo numerosas pruebas con diversos métodos de curvado de madera; además de constituir experimentos técnicos, se concibieron como objetos artísticos.
Experimento de curvado de madera que yuxtapone un trozo de árbol y un "árbol artificial", madera de abedul, 47,5 x 37,5 cm, 1947.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.



Antoni Gaudí realizó estudios de estructuras mediante maquetas suspendidas. Daba la vuelta a las fotografías de las maquetas para estudiar el comportamiento a compresión de las estructuras reales.
Maqueta de estudio para la iglesia de la colonia Güell, Santa Coloma de Cervelló, Barcelona, España. Arxiu Mas, Barcelona.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

madera curvada durante la década de 1930 y principios de la de 1950, demuestran el papel de la experimentación artística parcialmente independiente en el diseño. Por otro lado, los conocidos experimentos con estructuras invertidas de Antoni Gaudí ejemplifican el uso de las maquetas físicas concebidas para definir el funcionamiento y la forma de una estructura arquitectónica. Los actuales experimentos de Mark West en la escuela de arquitectura de la University of Manitoba con estructuras de hormigón vertido sobre moldes de lona continúan esta línea de concebir novedosas ideas estructurales a través de la experimentación material directa; en este sentido, el proceso de creación da pie a formulaciones teóricas, más que a la inversa.

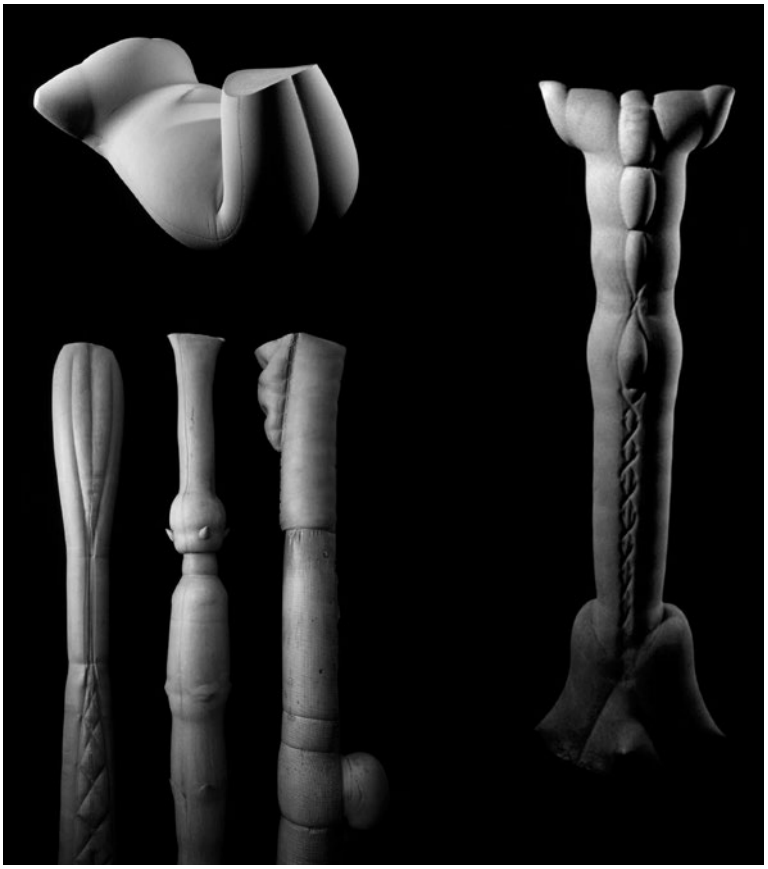
Destreza y aburrimiento

Un oficio se basa en una destreza aprendida; Richard Sennett define destreza como práctica entrenada.[8] Cada destreza exige una práctica incansable: "Cuando era estudiante en Juillard, todos practicábamos catorce horas diarias y sabíamos que todo el tiempo que pasábamos lejos del piano constituía una pérdida de tiempo",[9] confiesa el pianista Misha Dichter. Esta confesión deja claro que toda destreza manual especial —bien sea la de un pianista, un titiritero o un malabarista— requiere una práctica interminable basada en una dedicación obsesiva y en el compromiso. Según investigaciones, el cálculo de tiempo aproximado que requiere cualquier destreza difícil especializada, manual o física, es de unas diez mil horas de práctica. "En estudios de compositores, jugadores de baloncesto, escritores de ficción, patinadores sobre hielo... y grandes criminales, esta cifra aparece una y otra vez",[10] señala el psicólogo Daniel Levitin.

El ejercicio y el pensamiento excesivos también pueden aplastar el rendimiento. Anton Ehrenzweig (1908-1966) —pianista, cantante y erudito en el tema de la visión psicoanalítica del arte y de la creación artística— señala el necesario equilibrio entre la precisión del acto y el pulso simultáneo de la vida como su contrapunto necesario: "El pianista concienzudo y avisado desea adquirir ante todo la habilidad necesaria para regular e igualar la acción de sus dedos; pero, si ignora las espontáneas inflexiones de la ejecución, matará el espíritu de la música viva. No atenderá a lo que su mismo cuerpo le dice, ni respetará la independencia de su obra".[11]

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.



En el taller de construcción CAST en la escuela de arquitectura de la University of Manitoba, Mark West y sus alumnos estudian estructuras de hormigón vertido sobre baratos encofrados de lona.
Mark West, escultura y columnas de hormigón vertido en encofrado textil y pilares.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioseksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioseksp on 2019-03-13 06:51:36.

Joseph Brodsky advierte de un modo similar sobre el efecto negativo de la pericia: "En realidad (en el arte, y creo que también en la ciencia), la experiencia y su pericia asociada son los peores enemigos del creador".[12] En este caso, la advertencia del poeta se refiere a la falsa preparación y el sentido de la certidumbre que fácilmente conlleva la pericia adquirida y reconocida en una materia. El creador individual y el artesano significativos abordan cada trabajo desde cero y esta es la postura opuesta a la del experto.

Brodsky también hace hincapié en la importancia del proceso de trabajo sobre el resultado final en la conciencia del creador: "En el proceso de trabajo, ningún artesano o creador honesto sabe si está produciendo o creando [...]. Para él, la primera, la segunda y la última realidad son el propio trabajo, el proceso mismo de trabajo. El proceso adquiere prioridad sobre el resultado, si bien el último es imposible sin el primero".[13] El poeta parece estar diciendo que aunque la perfección del resultado final tiene, por descontado, una significación fundamental para el artista y para el creador, surge y se refina mediante el proceso en lugar de ser una mera idea preconcebida. Exactamente de la misma manera, la belleza o la simplicidad no pueden ser objetivos preconcebidos y conscientes de la obra de arte; se llega a dichas cualidades luchando por otros fines. En realidad, lo que hace Brodsky es criticar a Erza Pound por su error al esperar conseguir la belleza de una forma directa: "Resulta extraño [...] que no se hubiera dado cuenta de que la belleza nunca puede ser un objetivo, de que es siempre un subproducto de otra clase de empeño, a menudo de naturaleza muy corriente".[14] Constantin Brancusi, el maestro de la reducción, establece exactamente el mismo argumento en lo que se refiere a la búsqueda de la pureza y de la simplicidad: "La simplicidad no es un fin del arte, sino que uno llega a ella a pesar de uno mismo, al acercarse a la verdadera esencia de las cosas; la simplicidad se encuentra al final de la complejidad y uno debe nutrirse de su esencia para entender su significado".[15] En otro contexto, el escultor confiesa: "Nunca intento hacer lo que llaman una forma pura o abstracta. La pureza, la simplicidad nunca están en mi mente; mi objetivo es llegar al verdadero sentido de las cosas".[16]

Entrenarse en una habilidad implica una práctica y una repetición interminables que rayan en el aburrimiento.[17] Sin embargo, la mejora gradual de la ejecución combinada con la dedicación mantiene bajo control la sensación negativa de aburrimiento. En realidad, la experiencia del tiempo lento y del

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

aburrimiento inicia la actividad mental meditativa. Personalmente he aprendido a estar agradecido por los días terriblemente interminables de mi infancia durante los años de la II Guerra Mundial en la pequeña granja de mi abuelo y la corroyente experiencia de aburrimiento, resultado de la falta de estímulos externos que podrían haber proporcionado los amigos, las aficiones, el entretenimiento o los libros que, por otro lado, no estaban disponibles en la vida solitaria de una granja finlandesa de hace casi siete décadas. Agradezco el sentido de curiosidad y el hambre de observación evocados por la ausencia de estímulos cotidianos deliberadamente programados. Como sostiene Odo Marquard, en el mundo actual hemos perdido en gran parte "el arte de la soledad".[18]

La experiencia del aburrimiento en la primera infancia enciende la imaginación y pone en marcha la observación independiente y automotivada, el juego y la imaginación. Esta situación también nos conduce a que nos percatemos de las causalidades esenciales que existen entre las cosas. La tendencia actual de padres y profesores a sobreestimular a los niños puede tener consecuencias catastróficas para su capacidad de imaginar, inventar y para su propia identidad. En la vida cotidiana actual, los equipos y artilugios mecanizados, automatizados y electrónicos, con sus mecanismos y funciones invisibles, pueden debilitar el sentido de las causas físicas incluso en los adultos, por no hablar del impacto final de los juegos de entretenimiento sobre la interacción humana y social y el sentido de la compasión.

El aburrimiento y la repetición están emparentados, aunque el aprendizaje de cualquier habilidad especializada exige una repetición hasta el absurdo. Creo que la juventud sobreestimulada actual tiende a tomarse la repetición como mero sufrimiento. Condicionados por la acelerada estimulación del cine de acción, muchos estudiantes actuales experimentan incluso como algo físicamente intolerable un ritmo ralentizado de acontecimientos, como, por ejemplo, observar el lento desarrollo de las películas de Andréi Tarkovski.

El ojo, la mano y la mente

Para el deportista, el artesano, el mago, etc., la colaboración fluida e inconsciente entre el ojo, la mano y la mente resulta crucial. A medida que se perfecciona gradualmente la interpretación, la percepción, la acción de la mano y el pensamiento pierden su independencia y se convierten en un sistema singular

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

y subliminalmente coordinado de reacción y respuesta. Finalmente, es el sentido del yo del creador lo que parece estar realizando la tarea, como si de su sentido existencial emanara la obra o la representación. La identificación del creador con la obra es completa. En su máxima expresión, el flujo mental y material entre el creador y la obra es tan tentador que la obra parece estar produciéndose a sí misma. En realidad, esta es la esencia de la experiencia extática de un arrebato creativo; los artistas explican que sienten que simplemente registran aquello que les es revelado y que surge de manera involuntaria más allá de su control intelectual consciente. "El paisaje se piensa dentro de mí y yo soy su consciencia",[19] confiesa Paul Cézanne. William Thackeray señalaba la independencia de sus personajes: "No controlo mis personajes; estoy en sus manos y me llevan a donde ellos quieren".[20] Cuando criticaron a Honoré de Balzac por crear un héroe que solo se movía de percance mágico en percance mágico, él respondió: "No me perturbéis [...]. Esta gente no tiene ningún temple. Lo que les ocurre es inevitable".[21]

La unión del ojo, la mano y la mente crea una imagen que no es solo un registro o una representación visual del objeto, sino que *es* el objeto mismo. Como Jean-Paul Sartre observa: "[El pintor] hace [casas], esto es, crea una casa imaginaria, y no un símbolo, sobre el lienzo. Y la casa que aparece de este modo preserva toda la ambigüedad de las casas reales".[22]

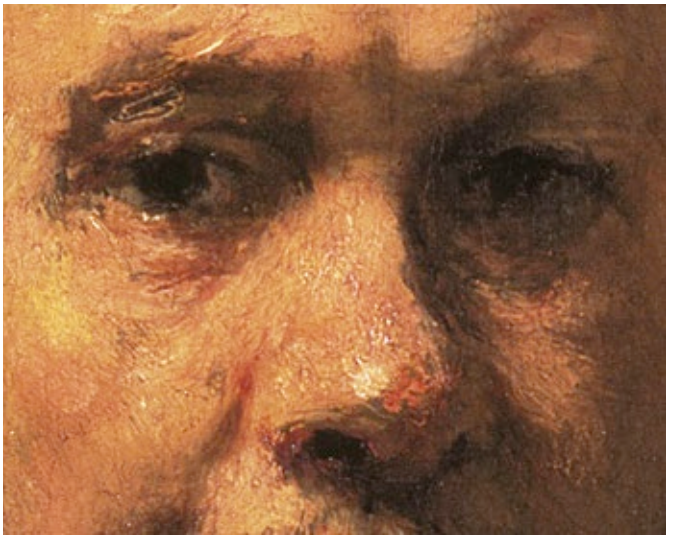
En el momento en que un jugador golpea o atrapa la pelota, el conjunto de ojo-mano-mente ya ha realizado evaluaciones instantáneas e inconscientes de posiciones espaciales relativas, velocidades y movimientos, así como una serie de planes estratégicos. Esta exigente tarea de fusionar dimensiones temporales —percepción, objetivo y respuesta— en una acción de una fracción de segundo solo es concebible mediante una práctica continuada que ha logrado incorporar corporalmente la tarea; hace que sea un ingrediente del sentido del yo del deportista en lugar de confrontar la situación como una tarea independiente, externalizada. De la misma manera, el músico y el pintor deben fusionar las acciones del ojo, la mano y la mente en una respuesta unificada y singular. Como el poeta Randall Jarrell comenta acerca de la obra de un pintor maduro: "Un universo se ha estrechado en aquello que yace en cada extremo de una pincelada".[23]

Cuando un pintor —digamos Vincent van Gogh o Claude Monet— pinta una escena, la mano no intenta duplicar o imitar aquello que ve el ojo o

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

"El paisaje se piensa dentro de mí y yo soy su consciencia".
Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire*, óleo sobre lienzo, 60 x 70 cm, 1904-1905.



Visto de cerca, un cuadro pasa a ser un caos de colores y texturas carente de significado.
Rembrandt van Rijn, *Autorretrato* (detalle), óleo sobre lienzo, 114 x 94 cm, 1661-1662.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspl/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspl on 2019-03-13 06:51:36.

aquello que imagina la mente. Pintar es un acto singular e integrado de aquello que la mano ve, que el ojo pinta y que la mente toca. "Las manos quieren ver, los ojos quieren acariciar",[24] como señaló Johann Wolfgang von Goethe; o "Nada se le escapa al gran Pensador; él lo sabe todo, ve y oye todo. Sus ojos están en sus orejas, sus orejas en sus ojos",[25] como Brancusi describe el estado completamente concentrado de su escultura *Sócrates* de 1922.

La intención, la percepción y el trabajo de la mano no existen como entidades independientes. El acto único de pintar, sus cualidades físicas y su materialidad misma son tanto los medios como el fin. James Elkins describe la alquimia experiencial de un cuadro de Claude Monet: "En Monet, como en otros pintores muy diferentes a él, parte del objetivo consiste en trabajar hasta que ya no sea posible discernir qué pintura está arriba y cuál está abajo [...]. La pradera ya no es un trozo verde salpicado con recortes de plantas, sino una rica marga mate con vida vegetal que se mueve con sombras vivas. Las pinceladas con textura de Monet ayudan a ello al provocar destellos de luz que centellean aleatoriamente entre los tallos y las hojas pintadas, confundiendo al ojo y simulando el caos imposible de un campo de verdad".[26] El proceso, el producto y el creador están completamente fusionados: "Como la poesía o cualquier otra actividad creativa, la pintura es resultado de la producción, y la obra y su creador intercambian ideas y se intercambian el uno a la otra [...]. En el momento de comenzar, las ideas son solo metas intermedias, y la sustancia real de la obra es totalmente incipiente".[27]

La misma fusión de lo externo y lo interno, de lo material y lo mental, de la idea y la ejecución tiene lugar en la obra del diseñador y del arquitecto, aunque normalmente su trabajo se prolonga dolorosamente y se ve interrumpido por fases menos creativas e íntimas. Una de las cualidades más difíciles de conservar para un arquitecto consiste en ser capaz de mantener una actitud inspirada y fresca durante varios años, y en ocasiones a través de varios proyectos alternativos sucesivos.[28]

James Elkins escribe acerca de la *materia prima* del pintor y de su relación con conceptos y prácticas de la alquimia, y sostiene que "tiene que ser a la vez nada (nada todavía, nada que se haya formado) y todo (todo en potencia, todas las cosas que están esperando existir) [...]. 'Materia prima' es una expresión para el estado mental que ve todo en la nada".[29]

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

Las manos del pintor no solo reproducen la apariencia visual del objeto, de la persona o del acontecimiento (observado, recordado o imaginado); la mano perfecciona la tarea imposible de recrear la esencia misma del objeto, su sentido vital en todas sus manifestaciones sensoriales y sensuales. Las pinceladas de un retrato de Rembrandt o de un paisaje impresionista no solo describen la forma, el color y la luz de un objeto; las manchas de color, la textura y la luz devuelven el objeto a su vida plena. Como sostiene Constantin Brancusi: "El arte debe dar de repente; todo a la vez, la conmoción de la vida, la sensación de respirar".[30]

Además de insuflar vida en la escena, una obra relevante proyecta la esencia metafísica del objeto y, en realidad, crea un mundo. Como sostiene Jean-Paul Sartre: "Si un pintor nos presenta un campo o un jarrón de flores, sus cuadros son como ventanas que se abren al mundo entero".[31] Este mundo que evoca una obra de arte relevante es un mundo real experiencial. Maurice Merleau-Ponty señala la naturaleza multidimensional y multisensorial de una obra artística:

> "*Vemos* la profundidad, lo aterciopelado, la suavidad, la dureza de los objetos; Cézanne decía incluso: su olor. Si el pintor quiere expresar el mundo, es necesario que la disposición de los colores lleve en sí misma este Todo indivisible; si no su pintura será alusión a las cosas y no las reflejará en esta unidad imperiosa, con la presencia, con la plenitud insuperable que constituye para todos nosotros la definición de lo real. Esta es la causa por la cual cada toque de color debe satisfacer una infinidad de condiciones [...], debe, como dice Bernard, 'contener el aire, la luz, el objeto, el plano, el carácter, el contorno y el estilo'. La expresión de lo que *existe* es una tarea infinita".[32]

Sin embargo, a pesar de lo infinito o de la imposibilidad lógica de la tarea artística, las obras de arte lograban recrear no solo la existencia de un objeto singular, sino la esencia misma de nuestro mundo vivido.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

La cualidad gestáltica de los cuadros de Monet se vuelve cada vez más vaga en la pintura de sus últimos años.
Claude Monet, *Sendero con emparrado de rosas*, Giverny, óleo sobre lienzo, 90 x 92 cm, hacia 1922. Colección del Musée Marmottan, París (5088).

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspl/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspl on 2019-03-13 06:51:36.

Notas

1 Matisse, Henri, "Portraits" [1954], en *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, París, 1972, págs. 178-179 (versión castellana: "Retratos", en *Escritos y opiniones sobre el arte*, Debate, Madrid, 1993, págs. 147-148).

2 Pye, David, *The Nature and Art of Workmanship* [1968], The Herbert Press, Londres, 1995, pág. 9.

3 Véase Pallasmaa, Juhani, "Reima Pietilä ja Rakennustaiteen museon piiri", en VV AA, *Raili ja Reima Pietilä: Modernin arkkitehtuurin haastajat* (catálogo de la exposición homónima), Museum of Finnish Architecture, Helsinki, 2008, págs. 16-23 (versión castellana: "Reima Pietilä y el círculo del Museo de Arquitectura Finlandesa", en VV AA, *Raili y Reima Pietilä. Un desafío a la arquitectura moderna* [catálogo de la exposición homónima], Fundación ICO, Madrid, 2010, págs. 20-33).

4 Aalto, Alvar, "Taimen ja tunturipuro", en *Domus* (vía *Arkkitehti*), núms. 7/10, 1958 (versión castellana: "La trucha y el torrente de montaña", en Schildt, Göran [ed.], *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*, El Croquis Editorial, El Escorial, 2000, pág. 149).

5 Ibíd.

6 Aalto, Alvar, "Koetalo, Muuratsalo", en *Arkkitehti*, núms. 9-10, 1953 (versión castellana: "Casa experimental en Muuratsalo", en Schildt, Göran [ed.], *op. cit.*, pág. 322).

7 Ibíd., pág. 323. Los experimentos con los cimientos, la estructura y la calefacción solar, que formaban parte del concepto inicial, no llegaron a ejecutarse.

8 Sennett, Richard, *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven/Londres, 2008, pág. 37 (versión castellana: *El artesano*, Anagrama, Barcelona, 2009).

9 Citado en Wilson, Frank R., *The Hand: How Its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture*, Pantheon Books, Nueva York, 1998, pág. 210 (versión castellana: *La mano: de cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana*, Tusquets, Barcelona, 2002).

10 Citado en Sennett, Richard, *op. cit.*, pág. 212.

11 Ehrenzweig, Anton, *The Hidden Order of Art* [1967], Paladin, St Albans, 1973, pág. 57 (versión castellana: *El orden oculto del arte*, Labor, Barcelona, 1973, págs. 61-62).

12 Brodsky, Joseph, "A Cat's Meow", en *On Grief and Reason*, Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 1997, pág. 302 (versión castellana: *Del dolor y la razón: ensayos*, Destino, Barcelona, 2000).

13 Ibíd., pág. 301.

14 Brodsky, Joseph, *Watermark*, Penguin Books, Londres, 1997, pág. 70 (versión castellana: *Marca de agua*, Siruela, Madrid, 2005, pág. 52).

15 Catálogo de la exposición de Brancusi en la Brummer Gallery, Nueva York, 1926. Republicado en Shanes, Eric, *Constantin Brancusi*, Abbeville Press, Nueva York, 1989, pág. 106.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

16 Citado en Dudley, Dorothy, "Brancusi", *Dial*, 82, febrero de 1927. Republicado en Shanes, Eric, *op. cit.,* pág. 107.

17 El filósofo noruego Lars Fr. H. Svendsen traza la historia y el significado en constante cambio del aburrimiento en su entretenido libro *Kjedsomhetens filosofi* [1999] (versión castellana: *Filosofía del tedio*, Tusquets, Barcelona, 2006). Basando su argumento en Joseph Brodsky, el escritor propone la idea, por ejemplo, de que "nuestra existencia es en su mayor parte aburrida, y esta es la razón por la que damos tanto peso a la originalidad y la innovación. En la actualidad hacemos más hincapié en aquello que es 'interesante' en lugar de en aquello que posee algún 'valor'. Cuando consideramos algo basándonos exclusivamente en si resulta 'interesante' o no, lo consideramos puramente desde una perspectiva estética [...]. El ojo estético necesita estar excitado por una intensidad que va en aumento o, preferiblemente, por algo nuevo; la ideología del ojo es superlativa". Ibíd., pág. 31.

18 Citado en ibíd., pág. 163.

19 Citado en Merleau-Ponty, Maurice, "Le doute de Cézanne", en *Sens et non-sens*, Nagel, París, 1948 (versión castellana: "La duda de Cézanne", en *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona, 1977, pág. 44).

20 Citado en Pallasmaa, Juhani, "Piilotajunta ja luovuus" [Inconsciencia y creatividad], en *Maailmassaolon taide* [El arte de ser-en-el-mundo], Painatuskeskus/Kuvataideakatemia, Helsinki, 1993, pág. 68.

21 Ibíd.

22 Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, París, 1948 (versión castellana: *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 2003, pág. 4).

23 Jarrell, Randall, "Against Abstract Expressionism", en McClatchy, J. D. (ed.), *Poets on Painters: Essays on the Art of Painting by Twentieth-Century Poets*, University of California Press, Berkeley/ Los Ángeles/Londres, 1990, pág. 189.

24 Citado en Hodge, Brooke (ed.), *Not Architecture But EvidenceThat it Exists. Lauretta Vinciarelli: Watercolors*, Harvard University Graduate School of Design, Cambridge (Mass.), 1998, pág. 130.

25 Citado en Hulten, Pontus; Dumitresco, Natalia e Istrati, Alexandre, *Brancusi*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1987, pág. 148.

26 Elkins, James, *What Painting Is*, Routledge, Nueva York/Londres, 2000, pág. 14.

27 Ibíd., pág. 78.

28 Sir Colin St John Wilson trabajó durante veintiocho años en su proyecto para la Biblioteca Británica (1971-1999), que experimentó períodos de fuerte crítica por parte de la casa real británica, de los profesionales y del público.

29 Elkins, James, *op. cit.*, pág. 84.

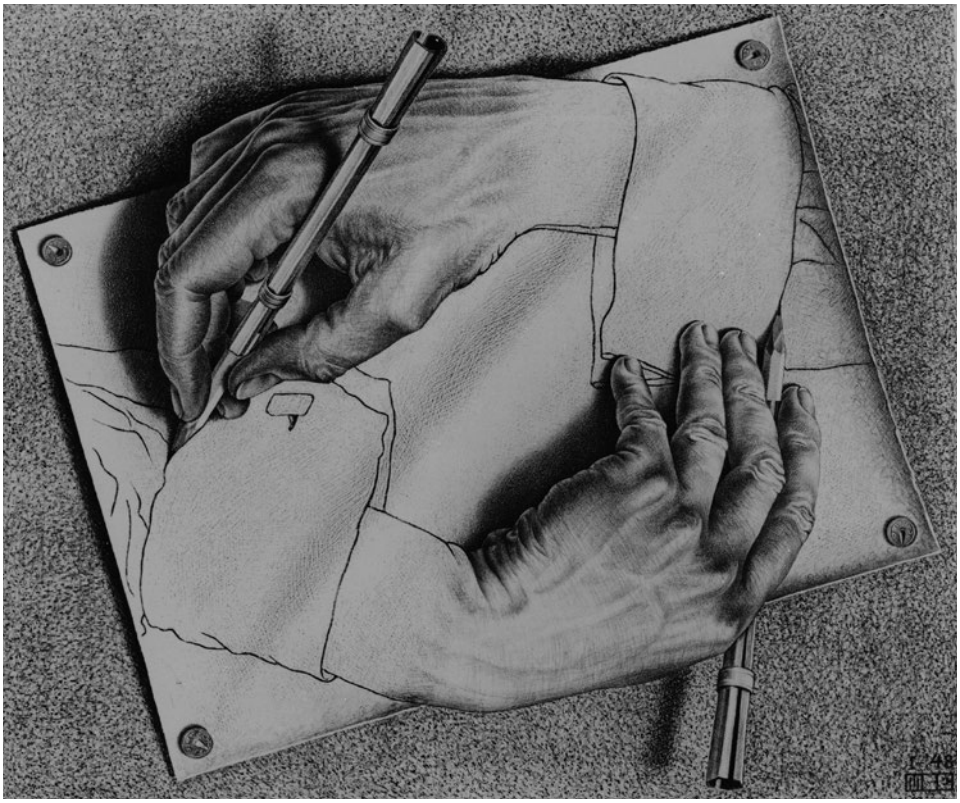
30 Citado en Shanes, Eric, *op. cit*., pág. 67.

31 Sartre, Jean-Paul, *op. cit.*

32 Merleau-Ponty, Maurice, "La duda de Cézanne", *op. cit.*, pág. 42.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.



M. C. Escher, *Manos que dibujan*, 1948. Litografía. M. C. Escher Foundation, Gemeentemuseum, La Haya, Países Bajos.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioseksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioseksp on 2019-03-13 06:51:36.

Capítulo cuarto
La mano que dibuja

> "El retrato es una de las artes más singulares. Exige del artista ciertas dotes muy particulares y una capacidad de identificación casi total del pintor con su modelo. El pintor debe situarse ante su modelo sin ninguna idea preconcebida. Todo debe penetrar en su espíritu igual que penetran los olores del campo: el olor de la tierra, el de las flores asociado a la disposición de las nubes, al movimiento de los árboles y a los diferentes ruidos del campo".[1]
>
> Henri Matisse

El dibujo y el yo

Hacer bocetos y dibujar constituyen ejercicios espaciales y hápticos que fusionan en entidades singulares y dialécticas la realidad externa del espacio y de la materia y la realidad interna de la percepción, del pensamiento y de la imaginería mental. Cuando dibujo el contorno de un objeto, de una figura humana o de un paisaje, en realidad estoy tocando y sintiendo la superficie del sujeto de mi atención, e inconscientemente siento e interiorizo su carácter. Además de la simple correspondencia de lo observado y del contorno descrito, también imito la línea del ritmo con mis músculos y, finalmente, la imagen pasa a quedar registrada en la memoria muscular. En realidad, cada acto de hacer un boceto o dibujar produce tres juegos diferentes de imágenes: el dibujo que aparece en el papel, la imagen visual registrada en mi memoria cerebral y una memoria muscular del acto de dibujar en sí. Estas tres imágenes no son simples instantáneas, puesto que se trata de registros de un proceso temporal de percepción, medida, evaluación, corrección y reevaluación sucesivas. Un dibujo es una imagen que comprime todo un proceso que fusiona una duración determinada en dicha imagen. De hecho, un boceto es una imagen temporal, un fragmento de acción cinemática registrada como una imagen gráfica.

Esta naturaleza múltiple del boceto, su manifestación estratificada como si dijéramos, me hace recordar vívidamente cada una de los centenares de escenas que he dibujado en mis cincuenta años de viajes alrededor del

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

mundo, mientras que a duras penas puedo recordar ninguno de los lugares que he fotografiado, resultado de un registro corporal más débil del acto de fotografiar. Por supuesto, este argumento no reduce el valor de la fotografía como forma artística con derecho propio, pero subraya las limitaciones corporales de la fotografía como acto de registro de experiencias.

En las últimas décadas del siglo XIX, en el momento en que la fotografía aparecía como la técnica de registro e interpretación del mundo físico y biológico, Santiago Ramón y Cajal, el padre de la neurobiología moderna, insistía en que todos sus estudiantes fueran a clase de acuarela y lo razonaba de la siguiente manera:

> "Si nuestro estudio tiene que ver con un objeto relacionado con la anatomía o la historia natural, etc., las observaciones irán acompañadas de bocetos, pues, además de otras ventajas, el acto de describir algo disciplina y fortalece la atención, obligándonos a abarcar la totalidad del fenómeno estudiado y evitando, pues, que se escapen detalles de nuestra atención, que a menudo pasan desapercibidos en una observación ordinaria [...]. El gran Cuvier tenía razón al afirmar que sin el arte del dibujo no hubieran sido posibles la historia natural y la anatomía. No es casual que todos los grandes observadores sean diestros dibujantes".[2]

Dibujar es un proceso de observación y de expresión, de recibir y dar al mismo tiempo. Siempre es resultado de, incluso, otro tipo de perspectiva doble; un dibujo mira simultáneamente hacia dentro y hacia fuera, hacia el mundo observado e imaginado, y hacia el propio dibujante y el mundo mental. Todo boceto y todo dibujo contienen una parte del creador y de su mundo mental, al tiempo que representa un objeto o un panorama del mundo real o de un universo imaginado. Todo dibujo también constituye una excavación del pasado y de la memoria del dibujante. John Berger describe esta importante fusión del objeto y del dibujante de la siguiente manera: "Es el acto mismo de dibujar lo que fuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y volverlo a unir en su imaginación, o, si dibuja de memoria, lo que lo fuerza a ahondar en ella, hasta encontrar el contenido de su propio almacén de observaciones pasadas".[3]

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

El tacto del dibujo

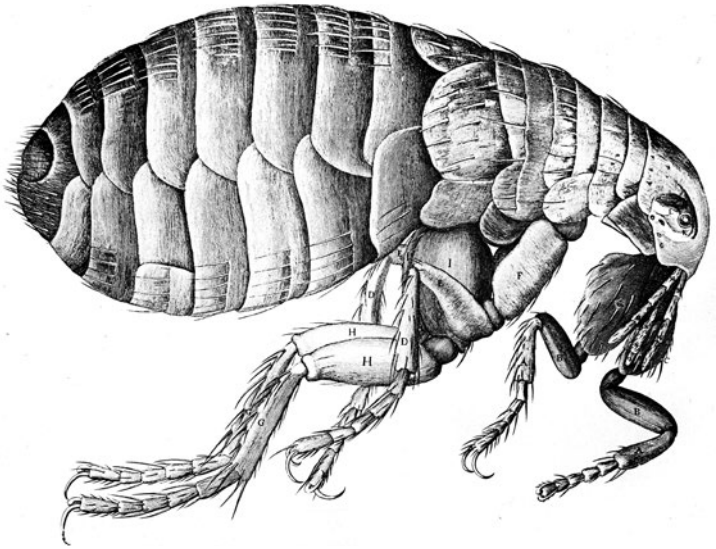
Al dibujar un espacio imaginado o un objeto que se está diseñando, la mano colabora directa y delicadamente con la imaginería mental e interacciona con ella. La imagen aparece simultáneamente con una imagen interna mental y el boceto con la mano como mediadora. Resulta imposible saber qué aparece primero, la línea en el papel, el pensamiento o la conciencia de una intención. En cierto sentido, la imagen parece dibujarse a sí misma a través de la mano.

En una carta dirigida a John Berger, James Elkins señala esta interacción dialéctica entre la realidad externa y la interna: "Cada línea que dibujo reforma la figura en el papel y, al mismo tiempo, redibuja la imagen en mi mente. Y aún más, la línea dibujada redibuja el *modelo*, porque cambia mi capacidad de percepción".[4] Henri Matisse hace una observación similar: "Siempre que pinto realizo antes ensayos y cada vez es un retrato diferente el que va apareciendo ante mí. No es simplemente una corrección del primero, sino otro retrato completamente nuevo; y cada vez es un ser diferente el que extraigo de la misma personalidad".[5] Es evidente que el acto de dibujar mezcla la percepción, la memoria y el sentido que cada uno tiene del yo y de la vida: un dibujo siempre representa más que su tema real. Todo dibujo constituye un testimonio. "El dibujo de un árbol no muestra un árbol sin más, sino un árbol que está siendo contemplado [...].En el instante de la visión del árbol queda probada toda una experiencia vital".[6] Un dibujo no reproduce el árbol tal como se manifiesta él mismo en la realidad objetiva; el dibujo registra el modo en cómo se ve y se experimenta el árbol.

La imagen mental inicial puede surgir como una entidad visual, pero también puede ser una impresión táctil, muscular o corporal, o una sensación informe que la mano especifica en una serie de líneas que proyectan una forma o una estructura. Uno no puede saber si la imagen surgió antes en la mente y fue entonces cuando quedó registrada por la mano, o si la mano produjo la imagen de una manera independiente, o si surgió como resultado de una colaboración fluida entre la mano y el espacio mental del dibujante. A menudo es el propio acto de dibujar, el profundo compromiso en el acto del pensamiento inconsciente a través de la creación, lo que da origen a una imagen o una idea. En inglés, la palabra 'dibujar' (*drawing*) tiene un segundo significado —extraer— y señala este significado esencial del dibujo como un medio de extraer, de hacer patentes y concretas unas imágenes mentales internas y unos sentimientos

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.



"Todos los grandes observadores son diestros dibujantes". Pulga, insecto parásito sin alas que se alimenta de sangre, 1665. Oxford, Science Archive.
El grabado original se reprodujo como una lámina desplegable que medía casi medio metro de longitud.

Vincent van Gogh, *Olivos en Montmajour,* 1888. Lápiz, pluma de caña con tinta marrón y negra sobre papel Whatman, 48 x 60 cm. Musée des Beaux-Arts de Tournai, Bélgica.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

tanto como registrar un mundo exterior. La mano siente el estímulo invisible y amorfo, lo coloca en el mundo del espacio y de la materia y le da una forma. "Él toca todo lo que ven sus ojos",[7] comenta John Berger acerca de la calidad táctil de un dibujo de Vincent van Gogh. Este acto mismo de tocar los objetos de observación o de los sueños, íntimos o lejanos, da origen al proceso creativo.

De forma similar, en la escritura es con bastante frecuencia —quizás incluso más a menudo— el proceso de escritura mismo el que da a luz ideas inesperadas y a un flujo mental especialmente fluido e inspirado. Sin lugar a dudas, la mano también tiene un papel central en la escritura, pero no solo la mano, pues incluso escribir poesía o música es un acto corporal y existencial. El poeta Charles Tomlinson señala la base corporal en la práctica de la pintura o de la poesía: "La pintura despierta la mano, atrae la sensación de coordinación muscular, la sensación del cuerpo, por así decirlo. También la poesía, puesto que pivota sobre sus tensiones a medida que avanza sobre los finales de las líneas o descansa en pausas en la línea; la poesía también pone en juego a todo el hombre y la sensación corporal de sí mismo".[8]

John Berger ofrece una descripción poética de los actos corporales, interiorizaciones y proyecciones que considera que tienen lugar en el proceso de dibujo de Vincent van Gogh:

> "Los gestos parten de la mano, de la muñeca, del brazo, del hombro, posiblemente también de los músculos del cuello; los trazos que hace en el papel, sin embrago, siguen unas corrientes de energía que no son físicamente suyas y que solo se hacen visibles cuando las dibuja. ¿Corrientes de energía? La energía de un árbol que crece, de una planta que busca la luz, de una rama que ha de acomodarse con sus vecinas, de las raíces de los cardos y de los arbustos, del peso de las rocas incrustadas en la ladera, de la puesta de sol, de la atracción por la sombra de todo lo que está vivo y padece el calor, del mistral que sopla del norte y ha moldeado los estratos de roca".[9]

En la descripción de John Berger los músculos de todo el cuerpo del artista parecen participar en el acto físico del dibujo, aunque el acto extraiga su energía del propio sujeto. Es evidente que la creencia común de que el dibujo y la pintura son actividades puramente visuales es completamente errónea. Dada

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

la espacialidad innata y concreta de la arquitectura y su irrefutable esencia corporal y existencial, entender visualmente esta forma artística también es terriblemente engañoso.

En general, la modernidad ha estado obsesionada por la visión y ha suprimido el tacto, pero muchos artistas visuales se han preocupado por el sentido táctil. Constantin Brancusi, por ejemplo, expuso su *Escultura para ciegos* (1916) en Nueva York en 1917 oculta en una bolsa de tela, de modo que solo podía experimentarse mediante el sentido del tacto.[10]

Haciéndose eco de la idea de Brancusi, Sanda Iliescu, de la University of Virginia, enseña dibujo a los estudiantes de arquitectura a través del sentido del tacto. Los objetos que los estudiantes dibujan están colocados dentro de un volumen cúbico hecho de tela negra y con unas mangas a través de las cuales pueden estudiar los objetos tocándolos con la mano. Es destacable que, al hacer sus dibujos, los alumnos se fijan en características y cualidades de los objetos completamente diferentes según si los perciben con las manos o con los ojos. Los dibujos del tacto también son claramente diferentes de los dibujos de la observación visual en su ambiente general.

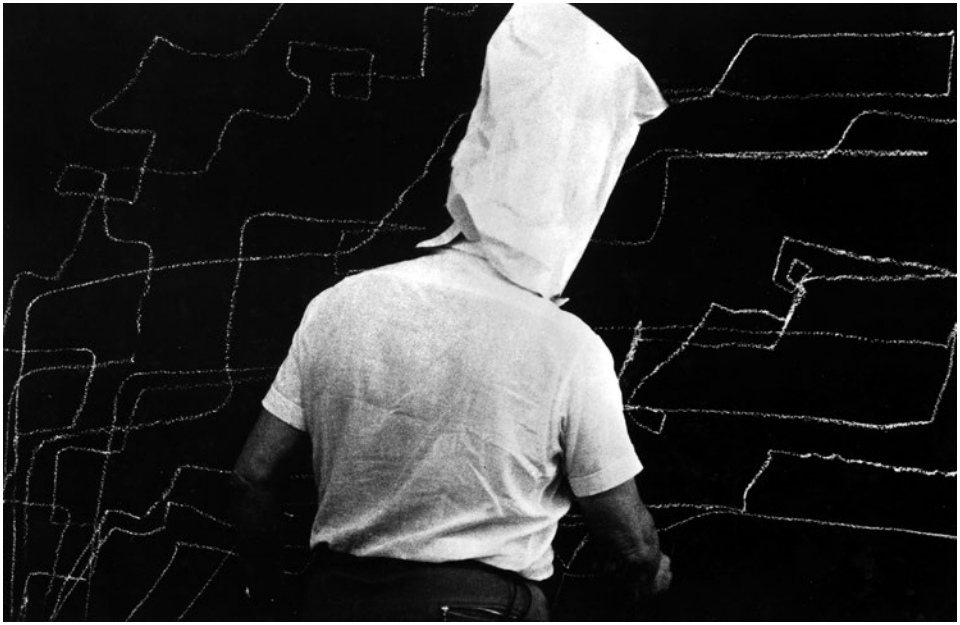
La unión entre el ojo, la mano y la mente normalmente constituye el modo de creación artística, pero también ha habido serios intentos por debilitar o eliminar este circuito cerrado. A mi profesor y mentor Aulis Blomstedt le gustaba dibujar con los ojos cerrados para eliminar la coordinación estrecha entre el ojo y la mano. Algunos artistas actuales, como Brice Marden, dibujan con unos palos largos para emancipar la línea del estricto control de la mano. Expresionistas abstractos como Jackson Pollock y Morris Louis esparcían sus colores sobre el lienzo guiándose por la ley de la gravedad, mediante diferentes procesos de vertido y lanzamiento de la pintura, en lugar de dejarse guiar visualmente por el ojo y el control muscular de la mano. Cy Twombly experimentaba dibujando a oscuras, y durante un tiempo también se impuso a sí mismo dibujar con la mano izquierda.[11]

La mano computarizada

Sin duda sería una visión ignorante y perjudicialmente *luddite*[12] negar las ventajas del ordenador. En un período muy breve de tiempo, la tecnología informática ha cambiado por completo innumerables aspectos de la investigación, la

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.



El profesor Aulis Blomstedt dibuja sobre una pizarra en la Universidad Tecnológica de Helsinki con sus ojos tapados con una bolsa, presumiblemente hacia principios de la década de 1960.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioseksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioseksp on 2019-03-13 06:51:36.

producción y la vida cotidiana, y también ha cambiado irremediablemente la profesión de la arquitectura. Sin embargo, al tiempo que reconocemos las ventajas del ordenador y de las tecnologías digitales asociadas, necesitamos identificar en qué medida se diferencian de los instrumentos de proyecto anteriores. Debemos tener en cuenta las limitaciones y los problemas que puedan plantear, por ejemplo, en los aspectos mentales y sensuales del trabajo del arquitecto.

Indudablemente, el ordenador agiliza la mayor parte de los aspectos de la producción de una manera decisiva y, además de ser una herramienta de dibujo precisa y rápida, se le ha dado un buen uso en el análisis, en las pruebas y en los prototipos virtuales previos a la construcción. Además, el ordenador se utiliza directamente para generar formas artísticas, arquitectónicas y urbanas. Los problemas del diseño totalmente computarizado se hacen patentes en particular en las fases más sensibles y vulnerables del proceso de proyecto, cuando se concibe y se determina la esencia arquitectónica del edificio. La mano con un carboncillo, un lápiz o una pluma crea una conexión háptica directa entre el objeto, su representación y la mente del proyectista; el boceto, el dibujo y la maqueta hechos a mano se moldean en la propia carne de materialidad física del objeto que se está diseñando y personifican al propio arquitecto, mientras que las operaciones y las imágenes del ordenador tienen lugar en un mundo matemático e inmaterial abstracto.

Mi particular recelo tiene que ver con la falsa precisión y la aparente finitud de la imagen de ordenador cuando se la compara con la vaguedad natural y la vacilación innata de un dibujo hecho a mano, que solo mediante la repetición, el ensayo y el error, y una seguridad y precisión adquiridas gradualmente, llega a una resolución satisfactoria. Esta es la estructura innata de todo esfuerzo creativo, tal como hace casi medio siglo lo describió de una manera convincente Anton Ehrenzweig en sus dos estudios fundamentales acerca del proceso creativo: *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing* (1953) y *El orden oculto del arte* (1967).[13] La frase de William James que cita Ehrenzweig en la portada de su primer libro deja muy clara su intención: "Resumiendo, estoy impaciente por llamar la atención sobre la reubicación de la vaguedad a su lugar apropiado en la vida mental".[14] Ehrenzweig se refiere a la interesante sugerencia de Jacques Hadamard de que "si la geometría griega perdió su impulso creador en la época helenística fue a causa de una visua-

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

lización demasiado precisa. Produjo así generaciones de hábiles calculistas y medidores, pero no verdaderos geómetras. El desarrollo de la teoría geométrica se paró en seco".[15]

La precisión del pensamiento y de la interpretación, así como de la emoción, resulta fundamental, pero solo como contrapunto en un diálogo que adopte una imaginería vaga, vasta y creativa. Las filosofías y métodos pedagógicos actuales ignoran por completo el papel fundamental de la vaguedad.

Ehrenzweig sostiene:

> "La capacidad creadora va siempre ligada al feliz momento en que puede echarse al olvido todo control consciente. Una cosa en la que no se repara lo bastante es el auténtico conflicto que se da entre dos clases de sensibilidad; la del entender consciente y la de la intuición inconsciente [...]. No es una ventaja que el pensador creativo haya de habérselas con los elementos precisos, bien delimitados, tales como los dibujos geométricos o arquitectónicos".[16]

Sin duda, su reticencia debe aplicarse a la falsa precisión del ordenador como un medio de desarrollo de una idea, a pesar de que esta herramienta novedosa no existía en tiempos de Ehrenzweig. ¿Permite la mano computarizada el "momento en que puede echarse al olvido todo control consciente"? ¿Permite una imaginería multisensorial y una identificación corporal?

Ehrenzweig define aún más la causa de su sospecha respecto a la excesiva precisión en el dibujo arquitectónico:

> "Los motivos conservan su fertilidad solamente si su conexión con el resultado definitivo permanece oscura. De lo contrario, pasarán a ser meros artificios mecánicos conjugantes. Ya he mencionado el estorbo que suponen para el diseño arquitectónico la tendencia a imaginar con demasiada precisión y el abuso de ayudas diagramáticas (plantas, alzados, etc.). Estas ayudas visuales parecen facilitar el planteamiento adecuado del problema arquitectónico, pero, de hecho, lo oscurecen. Para realizar un buen diseño resulta capital dividir su proceso en unas etapas que no tengan una conexión obvia con el resultado final".[17]

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

Normalmente se presenta el ordenador de una forma entusiasta, como una invención exclusivamente beneficiosa que libera la fantasía humana. No obstante, en mi opinión, las imágenes de ordenador tienden a aplanar nuestra magnífica capacidad de imaginación multisensorial y sincrónica al convertir el proceso de proyecto en una manipulación visual pasiva, en una inspección retiniana. El ordenador crea una distancia entre el creador y el objeto, mientras que dibujar a mano o construir una maqueta coloca al proyectista en un contacto dérmico con el objeto o con el espacio. En nuestra imaginación tocamos el objeto o el espacio diseñado de dentro afuera, por decirlo de algún modo. Dicho de un modo más preciso, en la imaginación sostenemos simultáneamente el objeto en la palma de la mano y dentro del cerebro: estamos a la vez dentro y fuera del objeto. En última instancia, el objeto se convierte en expresión y en parte del cuerpo del proyectista.

Al dibujar a mano con lápiz o bolígrafo, la mano sigue los contornos, las formas y los patrones del objeto, mientras que al dibujar con el ratón y el ordenador, la mano normalmente selecciona las líneas de un conjunto dado de símbolos que no tienen una relación analógica —y, en consecuencia, tampoco háptica o emocional— con el objeto del dibujo. Mientras que el dibujo a mano constituye un modelado mimético de líneas, sombras y tonalidades, el dibujo por ordenador es una construcción mediada.

Mi ulterior reserva concierne a la relación entre el todo y las partes que crea una relación natural en dos sentidos y un *continuum* dialéctico en el proceso del dibujo manual y en la construcción de maquetas, mientras que, con su perfección, el proceso informático tiende a crear un sentido de fragmentación y de discontinuidad. Las entidades solo pueden aprehenderse al suprimir y oscurecer los detalles y la exactitud.

Las propiedades visuales y las proporciones pueden captarse a través de dibujos a cualquier escala, mientras que una imaginación táctil normalmente exige un dibujo a escala real. Aunque objetivamente el dibujo por ordenador tiene lugar a escala 1:1, se experimenta sin escala y la falta de conexión táctil a través de la mano con la imaginación tiende a debilitar la sensación háptica de la entidad proyectada.

Los dibujos generados totalmente por ordenador puede que proyecten una imagen superficial seductora, pero en realidad tienen lugar en un mundo donde el observador no tiene piel, manos ni cuerpo. El propio diseñador

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

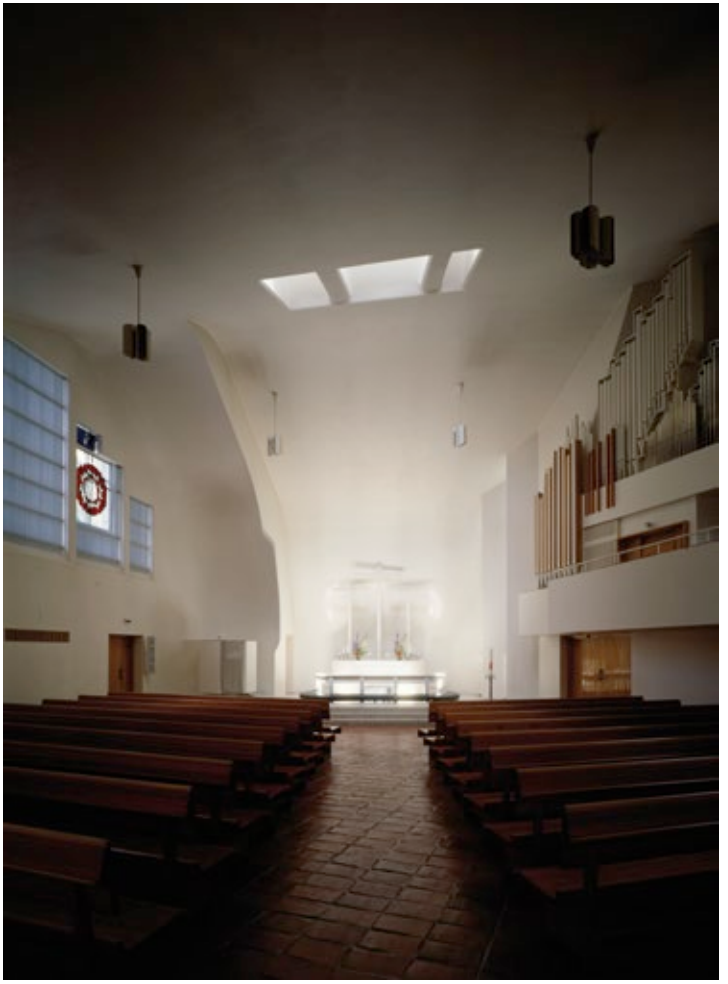
sigue siendo un intruso en relación con su propio diseño y con su cuerpo. Los dibujos por ordenador son dispositivos para un observador sin cuerpo.

Apoyo enérgicamente el dibujo a mano y el trabajo con maquetas físicas en las primeras fases tanto de la educación en materia de diseño como en el trabajo sobre un proyecto arquitectónico. En numerosos debates en diversas escuelas de todo el mundo acerca de las relaciones entre el trabajo manual y el proyecto por ordenador, he expuesto que los estudiantes de diseño y de arquitectura deberían aprender a trabajar con sus imágenes mentales interiorizadas y con sus manos antes de que se les permita utilizar el ordenador. En mi opinión, el ordenador probablemente no puede hacer mucho daño después de que el estudiante haya aprendido a utilizar su imaginación y de que haya interiorizado los procesos cruciales necesarios para abordar un proyecto. Sin embargo, sin esta interiorización mental, el diseño por ordenador tiende a convertirse en un viaje puramente retiniano donde el propio estudiante sigue siendo un intruso y un observador que no ha construido un vívido modelo mental de la realidad que ha imaginado. Desde mi punto de vista, todo estudiante debería pasar una prueba que asegure su capacidad de imaginería mental antes de que se le permita el uso del ordenador.

Normalmente se defiende el diseño asistido por ordenador argumentando que permite el diseño de complejas situaciones espaciales, topológicas y formales que de otro modo hubieran sido imposibles de concebir y ejecutar. Podría decirse que la iglesia de las Tres Cruces de Vuoksenniska en Imatra (1955-1958), de Alvar Aalto, es tan compleja en su espacialidad completamente modelada tridimensionalmente como cualquiera de los edificios proyectados con CAD. Sin embargo, la iglesia es un edificio extraordinariamente plástico y sensorial con un convincente sentido de la realidad material y estructural. Es poderosamente real, y por su intenso sentido de la materialidad y de la construcción, sentimos que se dirige a nosotros y despierta nuestros cuerpos y nuestra imaginación con mucha elegancia. Los edificios se producen completa y cómodamente en la misma realidad de la vida que la que ocupan nuestros cuerpos, no en un espacio matemático sin peso y sin escala. Como el edificio fue proyectado antes de la era del ordenador, y con el fin de preparar su despacho para tal excepcionalmente exigente tarea, Alvar Aalto envió un par de meses a su asistente principal del despacho —Kaarlo Leppänen, un arquitecto finlandés de talento— a que refrescara su conocimiento en trigonometría a la Universidad de Helsinki.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.



La sensualidad y la plasticidad de un proyecto arquitectónico complejo y formalmente excepcional concebido completamente mediante dibujos a mano y maquetas.
Alvar Aalto, iglesia de las Tres Cruces, Vuoksenniska, Imatra, Finlandia, 1955-1958.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioseksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioseksp on 2019-03-13 06:51:36.

Creo que tengo que volver a hacer hincapié en mi argumento: no estoy hablando contra el ordenador. Simplemente sostengo que el ordenador es una herramienta completamente diferente a los instrumentos tradicionales de dibujo y métodos de fabricación de maquetas físicas. La línea trazada con carboncillo, lápiz o pluma es una línea expresiva y emocional, al igual que una maqueta construida por la mano del hombre. Pueden expresar vacilación y seguridad, juicio y pasión, aburrimiento y entusiasmo, afecto y aversión. Cada movimiento, cada peso, cada tono, cada grosor y cada velocidad de la línea dibujada a mano conllevan un significado particular. La línea trazada por la mano es una línea espacial: se sitúa en un espacio perceptivo o imaginado nítido. En comparación con la riqueza expresiva y la vida emotiva de la línea dibujada a mano, la línea hecha con ordenador constituye una conexión lacónica e uniforme entre dos puntos (por supuesto, las líneas hechas por ordenador pueden simular líneas dibujadas a mano, pero su esencia es la facticidad carente de emociones del espacio matemático).

La primacía del tacto: hapticidad de la propia imagen

Nuestros sentidos identifican la línea limítrofe entre el yo y el mundo. Nuestro contacto con el mundo tiene lugar a través de la piel mediante las partes especializadas de nuestra membrana envolvente. Todos los sentidos, incluida la vista, son extensiones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos de tocar, y de este modo están relacionados con el tacto. "A través de la visión tocamos el sol y las estrellas",[18] observa poéticamente Martin Jay en referencia a la filosofía de Maurice Merleau-Ponty. Esta hapticidad fundamental de la vida humana eleva el significado de la mano.

En su libro *Cuerpo, memoria y arquitectura*, uno de los primeros estudios acerca de la esencia corporal de la experiencia arquitectónica, Kent C. Bloomer y Charles W. Moore señalan la primacía de la esfera háptica: "La imagen corporal se define básicamente a partir de las experiencias hápticas y de orientación que tienen lugar en las etapas más tempranas de nuestra vida. Solo más adelante se desarrollan las imágenes visuales cuyo significado depende de las primeras experiencias que adquirimos hápticamente".[19] Basada en pruebas médicas, la visión del antropólogo Ashley Montagu confirma la primacía de esta esfera háptica:

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

> "La piel [...] es el más antiguo y el más sensible de nuestros órganos, nuestro primer medio de comunicación y nuestro protector más eficaz [...]. Incluso la córnea transparente del ojo está recubierta de una capa de piel modificada [...]. El tacto es el padre de nuestros ojos, oídos, nariz y boca. Es el sentido que se diferenció en los otros, un hecho que parece reconocerse en la antigua valoración del tacto como 'la madre de todos los sentidos'."[20]

El tacto es el sentido que integra nuestras experiencias del mundo y de nosotros mismos. Incluso las percepciones visuales se fusionan y se integran en el *continuum* háptico del yo; mi cuerpo me recuerda quién soy yo y cómo me sitúo en el mundo. En el primer volumen de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, el protagonista, al despertarse en su cama, reconstruye su identidad y situación a través de la memoria de su cuerpo:

> "Mi cuerpo, demasiado torpe para moverse, intentaba, según fuera la norma de su cansancio, determinar la posición de la pared y el sitio de cada mueble, para reconstruir y dar nombre a la morada que le abrigaba. Su memoria, memoria de los costados, de las rodillas, de los hombros, le ofrecía sucesivamente las imágenes de las varias alcobas en que durmiera, mientras que, alrededor suyo, las paredes invisibles, cambiando de sitio según la forma de la habitación imaginada, giraban en las tinieblas. Y antes de que mi pensamiento, que vacilaba en el umbral de los tiempos y de las formas, hubiese identificado, enlazando las diversas circunstancias que se le ofrecían, el lugar de que se trataba, el otro, mi cuerpo, se iba acordando para cada sitio de cómo era la cama, de dónde estaban las puertas, de a dónde daban las ventanas, de si había un pasillo, y, además, de los pensamientos que al dormirse allí me preocupaban y que al despertarme volvía a encontrar".[21]

Se trata de una experiencia compuesta que nos trae a la mente una composición cubista fragmentada y recompuesta. Mi cuerpo es verdaderamente el ombligo de mi mundo, no en el sentido del punto de vista de una perspectiva central, sino como el único lugar de referencia, memoria, imaginación e integración.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

El tacto inconsciente en la experiencia artística

Normalmente no nos damos cuenta de que existe una experiencia táctil inconsciente inevitablemente oculta en la visión. Cuando miramos, el ojo toca y, antes de ver un objeto, ya lo hemos tocado y hemos juzgado su peso, su temperatura y su textura superficial. El ojo y la mano colaboran constantemente; el ojo lleva a la mano a grandes distancias, y la mano informa al ojo en la escala íntima. El tacto es la inconsciencia de la visión, y esta experiencia táctil oculta determina las cualidades sensoriales del objeto percibido. Este es el elemento oculto en el tacto y en la activación del juicio táctil y de la memoria implícita en el dibujo. El sentido del tacto media mensajes de invitación o de rechazo, de cercanía o de distancia, de placer o de repulsión. Es justamente esta dimensión inconsciente del tacto en la visión la que está desastrosamente desatendida en la arquitectura y en el visualmente tendencioso diseño actual de aristas duras. Nuestra arquitectura puede atraer y entretener al ojo, pero no proporciona un lugar para el tacto de nuestros cuerpos, de nuestros recuerdos y sueños.

El dibujo, y especialmente la pintura, no es exclusivamente una cuestión de registrar la esencia visual de la escena; la percepción aparentemente visual comunica toda la esencia sensual de la cosa. En la década de 1890, el crítico de arte y escritor estadounidense Bernard Berenson desarrolló aún más la idea de "elevación de la vida" de Goethe y sugería que al experimentar una obra artística, de hecho imaginamos un encuentro físico genuino a través de las "sensaciones ideadas"; Berenson llamó "valores táctiles" a las más importantes.[22] En su opinión, la obra de arte auténtica estimula nuestras sensaciones ideadas del tacto y esta estimulación eleva la vida.

De modo similar, una buena obra de arquitectura genera un conjunto complejo e invisible de impresiones, o sensaciones ideadas, tales como experiencias de movimiento, peso, tensión, dinámica estructural, contrapunto formal y ritmo, que para nosotros se convierten en la medida de lo real. Al entrar en el extraordinario espacio del patio pavimentado de mármol del Salk Institute for Biological Studies (1959-1965) en La Jolla, California, de Louis I. Kahn, un patio definido por dos hileras de edificios con el cielo como su techo sublime y el horizonte del océano Pacífico como su muro de fondo hipnótico, inmediatamente me sentí obligado a caminar hacia el muro de hormigón más cercano y sentir su temperatura; me evocaba intensamente a la seda y la piel viva. En

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

Louis I. Kahn, Salk Institute for Biological Studies, La Jolla (California), Estados Unidos, 1959-1965.

Asir el pomo o la manija de una puerta principal de un edificio equivaldría a darle un apretón de manos al edificio. Juhani Pallasmaa, pomos de armario generados a partir del agarre de tres dedos (pulgar, índice y medio), 1991. Bronce fundido.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioseksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioseksp on 2019-03-13 06:51:36.

realidad, Louis I. Kahn buscaba la suavidad gris de "las alas de una polilla" y añadió ceniza volcánica a la mezcla de hormigón con el fin de lograr esta suavidad mate extraordinariamente atractiva.[23] El conjunto arquitectónico logra fusionar en una única experiencia la inmensidad del emplazamiento y la intimidad del tacto de la mano.

La verdadera maestría de Louis I. Kahn consistía en hacer que proyectos de arquitectura que parecen simplistas o incluso torpes —como el Kimbell Art Museum (1966-1972) en Fort Worth, Texas, y el Yale Center for British Art (1969-1974) en New Haven, Connecticut— se conviertan en piezas mágicas de complejidad y sutilidad, materialidad y luz, gravedad y levitación.

Los objetos y edificios placenteros median en una experiencia del proceso por el cual se hizo el objeto o edificio; en cierto sentido, invitan al observador/usuario a tocar la mano del creador. En cualquier edificio, el pomo de una puerta es uno de los detalles que exige una atención ergonómica más ajustada, como objeto que proporciona la oportunidad de un contacto casi físico entre la mano del arquitecto y la del ocupante. Asir el pomo o la manija de una puerta principal de un edificio equivaldría a darle un apretón de manos, y tirar de esa puerta con el peso del cuerpo a menudo constituye el encuentro más íntimo con él.

La verdadera cualidad arquitectónica se manifiesta en la plenitud e incuestionable dignidad de la experiencia. Entre el espacio y la persona que lo experimenta se produce una resonancia y una interacción; me ubico en el espacio y el espacio me tranquiliza. Esta es el "aura" de la obra de arte que observó Walter Benjamin.[24]

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspl/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspl on 2019-03-13 06:51:36.

Notas

1 Matisse, Henri, "Portraits" [1954], en *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, París, 1972, págs. 178-179 (versión castellana: "Retratos", en *Escritos y opiniones sobre el arte*, Debate, Madrid, 1993, págs. 147-146).

2 Citado en Hobson, J. Allan, *The Dreaming Brain*, Basic Books, Nueva York, 1988, págs. 95-97. Republicado en Thompson, William Irwin, "An Introduction to 'What am I Doing in Österfärnebo?' by Cornelia Hesse-Honegger", en Hesse-Honegger, Cornelia, *After Chernobyl*, Lars Müller, Baden, 1992, pág. 16. Georges Léopold Cuvier fue un naturalista y zoólogo francés (1769-1832).

3 Berger, John, "Drawing", en *Permanent Red*, Methuen, Londres, 1960. Publicado como "Life-Drawing", en *Berger on Drawing*, Occasional Press, Cork, 2005, pág. 3 (versión castellana: "Dibujo del natural", en *Sobre el dibujo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2011, pág. 7).

4 Elkins, James, "Distance and Drawings. Four Letters from a Correspondence between James Elkins and John Berger", en Berger, John, *Berger on Drawing*, *op. cit.*, pág. 112 (versión castellana: "Distancia y dibujos. Cuatro cartas de una correspondencia entre James Elkins y John Berger", en Berger, John, *Sobre el dibujo*, *op. cit.*, pág. 101).

5 Matisse, Henri, "Il faut regarder toute la vie avec des yeaux d'enfants", publicado en *Le courier de l'Unesco*, vol. VI, 10, octubre de 1953; publicado en *Écrits et propos sur l'art*, *op. cit.*, pág. 322 (versión castellana: "Debemos mirar toda la vida con ojos de niño", en *Escritos y opiniones sobre el arte*, *op. cit.*, pág. 276).

6 Berger, John, "Drawn to that Moment", *New Society*, 1976. Recopilado en *Berger on Drawing*, *op. cit.*, pág. 71 (versión castellana: "Dibujado para ese momento", en *Sobre el dibujo*, *op. cit.*, págs. 56-57).

7 Berger, John, "Vincent", *Aftonbladet*, Estocolmo, 20 de agosto de 2000. Recopilado en *Berger on Drawing*, *op. cit.*, pág. 16 (versión castellana: "Vincent", en *Sobre el dibujo*, *op. cit.*, pág. 22).

8 Tomlinson, Charles, "The Poet as Painter", en McClatchy, J. D. (ed.), *Poets on Painters*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles/Londres, 1990, pág. 280.

9 Berger, John, "Vincent", en *Berger on Drawing*, *op. cit.*, pág. 14 (versión castellana: "Vincent", en *Sobre el dibujo*, *op. cit.*, pág. 20).

10 Según el amigo de Brancusi Henri-Pierre Roché: "[La escultura] se expuso [...] oculta en una bolsa que tenía dos mangas por las que se podían meter las manos". Shanes, Eric, *Constantin Brancusi*, Abbeville Press, Nueva York, 1989, pág. 74.

11 Lacayo, Richard, "Radically retro", *Time*, vol. 172, núm. 6, 2008, pág. 47.

12 Los Luddites, artesanos del gremio textil en el siglo XIX, constituyeron un movimiento social en Inglaterra y promovieron protestas, llegando incluso a destruir maquinaria, contra la Revolución Industrial, que les estaba dejando sin trabajo. En este contexto *luddite* se refiere a alguien contrario a las nuevas tecnologías [N. del T.].

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

13 Ehrenzweig, Anton, *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious Perception* [1953], Sheldon Press, Londres, 1975, 3ª ed.; y *The Hidden Order of Art* [1967], Paladin, St Albans, 1973 (versión castellana: *El orden oculto del arte*, Labor, Barcelona, 1973).

14 Ehrenzweig, Anton, *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing, op. cit.*, portada III.

15 Ehrenzweig, Anton, *El orden oculto del arte*, *op. cit.*, pág. 62.

16 Ibíd.

17 Ibíd., pág. 72.

18 Jay Martin citado en Levin, David Michael (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles), 1993, pág. 14.

19 Bloomer, Kent C. y Moore, Charles W., *Body, Memory and Architecture*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1977, pág. 44 (versión castellana: *Cuerpo, memoria y arquitectura*, Hermann Blume, Madrid, 1982, pág. 56).

20 Montagu, Ashley, *Touching: The Human Significance of the Skin*, Harper & Row, Nueva York, 1971, pág. 3 (versión castellana: *El tacto: la importancia de la piel en las relaciones humanas*, Paidós, Barcelona, 2004, págs. 21-22).

21 Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann* [1913] (versión castellana: *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pág. 15).

22 Berenson, Bernard, *Aesthetics and History in the Visual Arts*, Pantheon Books, Nueva York, 1948, págs. 66-70 (versión castellana: *Estética e historia en las artes visuales*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2005). Un tanto sorprendentemente, Merleau-Ponty se muestra en claro desacuerdo con la visión de Berenson: "Berenson hablaba de una evocación de los valores táctiles; difícilmente podía estar más equivocado: la pintura no evoca nada, y menos lo táctil. Lo que hace es muy diferente, casi lo contrario; gracias a ella no necesitamos un 'sentido muscular' con el fin de poseer la voluminosidad del mundo [...]. El ojo vive en esta textura al igual que un hombre vive en su casa". Merleau-Ponty, Maurice, *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, París, 1964 (versión castellana: *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona, 1986). No puedo más que entender este argumento del autor y estar de acuerdo con él cuando supongo que es crítico con la idea de una sensación mediada y secundaria en lugar de considerar que todas las percepciones sensoriales son igualmente reales. Al experimentar la temperatura y la humedad del aire y escuchar los ruidos de una vida cotidiana despreocupada en los cuadros eróticamente sensuales de Henri Matisse o Pierre Bonnard, uno aprecia la realidad de las múltiples sensaciones que expresa una pintura significativa.

23 Louis I. Kahn, citado en Poole, Scott, *Pumping Up: Digital Steroids and the Design Studio*, manuscrito inédito, 2005.

24 "El aura de una obra de arte es un efecto de su tradición; presenta a la obra de arte como presente y ausente, única en el aquí y en el ahora y, a pesar de ello, distante y en cualquier parte". Caygill, Howard, "Benjamin, Heidegger and the Destruction of Tradition", en Benjamin, Andrew y Osborne, Peter (eds.), *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*, Routledge, Londres/Nueva York, 1994, pág. 23.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

La organización rítmica de las piedras pasaderas dirige de un modo directo al cuerpo y el sentido muscular sin ningún contenido intelectual o mediación.
Sawatari-ishi, "pasaderas que cruzan el pantano" en el jardín del santuario de Heian en Kioto, Japón.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioseksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioseksp on 2019-03-13 06:51:36.

Capítulo quinto

El pensamiento corporal

> "Las manos de Rodin fueron sus principales herramientas; con ellas palmeaba, golpeaba, agujereaba y alisaba, haciendo que se ondularan tanto las curvas como la líneas rectas, permitiendo que los hombros fluyeran en torsos y que estos emergieran de los bloques (incluso cuando no lo habían hecho), animando a que los codos establecieran su propia identidad, sus dedos ocupados por todas partes en el fomento de las impresiones de la vida, dando fuerza y voluntad a la escayola y haciendo que la piedra fuera etérea y cobrara espíritu".[1]
>
> William H. Gass

La fusión creativa

Una reflexión creativa en arquitectura es rara vez un descubrimiento intelectual instantáneo que pueda poner de manifiesto en seguida una entidad compleja completamente resuelta y finita; tampoco se trata de un proceso lineal de deducción lógica. En la mayor parte de los casos, el proceso comienza con una idea inicial que se desarrolla durante un tiempo, pero pronto el concepto se diversifica en nuevos caminos y, durante el propio proceso, este esquema de trayectorias que se entrecruzan crece cada vez más denso. Proyectar es un proceso de ir avanzando y retrocediendo entre cientos de ideas, donde repetidas veces se prueban soluciones parciales y detalles con el fin de desvelar y fusionar gradualmente una interpretación completa de los miles de requerimientos y criterios, así como de los ideales personales de coordinación y armonización del arquitecto, en una entidad arquitectónica o artística. Un proyecto de arquitectura no solo es el resultado de un proceso de resolución de problemas, sino que también es una proposición metafísica que expresa el universo mental del creador y su entendimiento del mundo vital del hombre. El proceso de proyecto escudriña simultáneamente los mundos interior y exterior y entrelaza ambos universos.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspd/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspd on 2019-03-13 06:51:36.

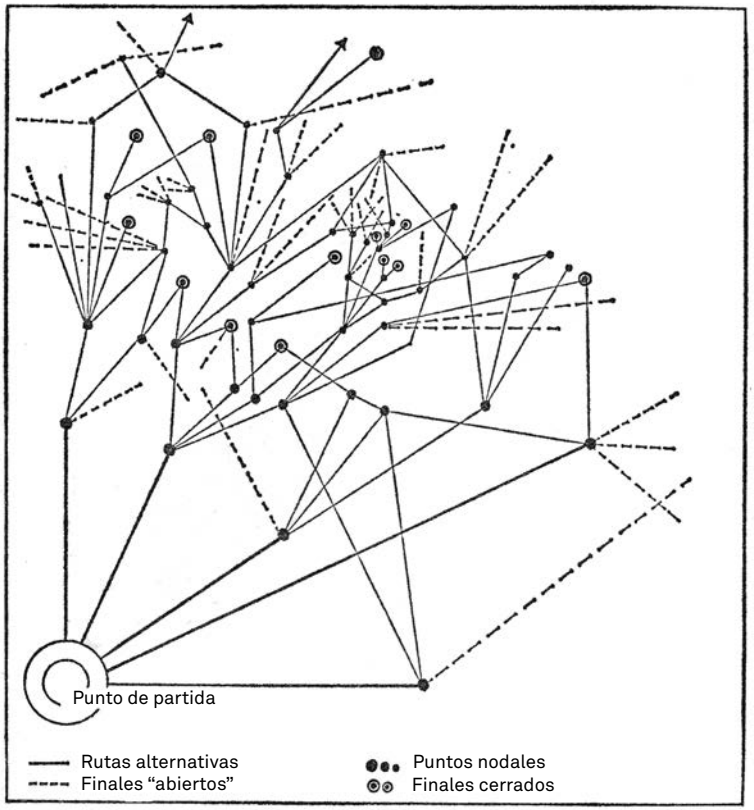
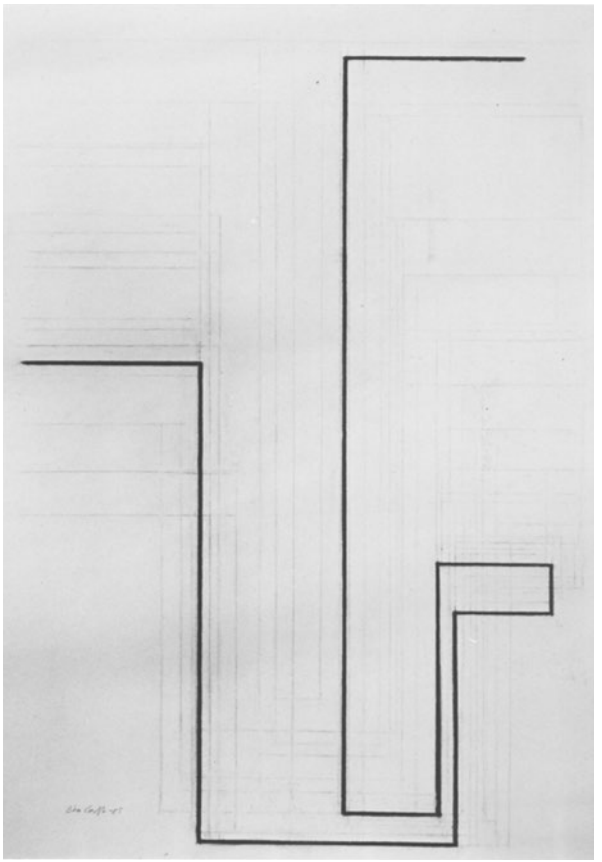


Gráfico de la exploración creativa de Anton Ehrenzweig: "Red (estructura serial) de una búsqueda creativa. El pensador creativo tiene que avanzar en un frente muy amplio, dejando abiertas muchas opciones. Ha de obtener una visión comprensiva, abarcadora, de toda la estructura del camino que se le presenta delante, sin restringirse a enfocar una posibilidad cualquiera como si fuese única". Así reza el pie de ilustración del gráfico publicado en *El orden oculto del arte* (Labor, Barcelona, 1973, pág. 55).
En mi opinión, el laberinto creativo es incluso más complejo que el gráfico de Ehrenzweig debido a los repetidos retornos a fases ya pasadas o ideas rechazadas y a comienzos completamente nuevos.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.



Las líneas borradas del boceto forman parte del dibujo final, ponen de manifiesto la secuencia de ensayo y error y proponen una dimensión del tiempo y de la profundidad espacial.
Juhana Blomstedt, *Dibujo*, carboncillo sobre papel, 106 x 76 cm, 1985.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioteksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioteksp on 2019-03-13 06:51:36.

La suciedad del trabajo en la mano de un dibujante.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioseksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioseksp on 2019-03-13 06:51:36.

Muy a menudo sucede que tiene que abandonarse la idea inicial y la primera elaboración de un proyecto y volver a empezar de nuevo todo el proceso. Esta es una búsqueda en la oscuridad y en las tinieblas de la incertidumbre, donde gradualmente se consigue una certidumbre subjetiva mediante el laborioso proceso de la propia búsqueda. Esta búsqueda constituye tanto un viaje corporal y táctil guiado por la mano y las sensaciones del cuerpo, como una empresa visual e intelectual. Una tarea arquitectónica no consiste en resolver un problema simple logístico o racional. En el proyecto de arquitectura tienen que identificarse y concretarse tanto el objetivo apropiado como los medios. Además de resolver problemas racionales y cumplir con requerimientos funcionales, técnicos y otros requisitos, siempre se espera de la arquitectura de calidad que evoque los valores humanos, experienciales y existenciales imprescriptibles. Toda verdadera obra de arquitectura reubica al hombre en el mundo y arroja nueva luz sobre los enigmas existenciales del hombre. Todo trabajo arquitectónico tomado en serio exige también la formación de una idea clara de la situación, del cliente y del uso futuro del edificio. La arquitectura necesita construir un mundo mejor y esta proyección de una dimensión humana idealizada exige una sabiduría existencial más que pericia profesional, habilidad y experiencia. En realidad, proyectar consiste en una exploración existencial en la que se fusionan el conocimiento profesional, las experiencias vitales, las sensibilidades éticas y estéticas, la mente y el cuerpo, el ojo y la mano, así como toda la personalidad y la sabiduría existencial del arquitecto.

El trabajo del pensamiento: el valor de la incertidumbre

El pensamiento creativo es un *trabajo*, en el propio sentido de la palabra, más que un destello de perspicacia inesperado que surje sin esfuerzo. Un milagro de este tipo solo le sucede a un verdadero genio, pero incluso en este caso el genio ha trabajado laboriosamente su camino hasta el umbral de la realización. El trabajo normalmente es un asunto fatigoso y desordenado. Personalmente quiero ver los rastros, las manchas y la suciedad de mi trabajo, las capas de líneas borradas, los errores y los fracasos, los repetidos trazados sobre el dibujo y el *collage* de correcciones, añadidos y eliminaciones en la página en la que estoy escribiendo mientras desarrollo una idea. Estos rastros me ayudan

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

a sentir la continuidad y el objetivo del trabajo, a morar en el trabajo y a captar la multiplicidad, la plasticidad, por decirlo de alguna manera, de la tarea. También me ayudan a mantener el estado mental de incertidumbre, de duda e indecisión necesarias en el proceso durante bastante tiempo. Una sensación de certidumbre, de satisfacción y de finalidad que surja demasiado pronto puede resultar catastrófica. La indecisión del dibujo en sí expresa y mantiene mi propia incertidumbre interna y, lo que es más importante, el sentido de incertidumbre mantiene y estimula la curiosidad. En la medida en que no se permita que la incertidumbre aumente hasta llegar a la desesperación y la depresión, se trata de una fuerza impulsora y una fuente de motivación en el proceso creativo. El proyecto constituye siempre una búsqueda de algo que se desconoce de antemano, o una exploración en un territorio extraño, y el propio proceso de diseño, las acciones de las manos inquisitivas, deben expresar la esencia de este viaje mental.

Joseph Brodsky señala el valor de la inseguridad y de la incertidumbre en el esfuerzo creativo. Su visión perspicaz y éticamente sin concesiones sobre la tarea del poeta me ha enseñado mucho acerca de la misión del arquitecto. "En el ámbito de la escritura lo que acumulas no es pericia, sino incertidumbres",[2] confiesa Brodsky, y siento que, de la misma manera, un arquitecto sincero acaba acumulando incertidumbres. Brodsky vincula la incertidumbre con un sentido de humildad: "La poesía es una tremenda escuela de inseguridad e incertidumbre [...]. La poesía (tanto escribirla como leerla) nos enseña humildad, y de forma muy rápida, sobre todo si somos escritores y lectores a la vez".[3] Sin duda esta observación también puede aplicarse a la arquitectura, pues puede resultar particularmente humillante si uno hace arquitectura y teoriza sobre ella simultáneamente. Sin embargo, Joseph Brodsky sugiere que estos estados mentales, que normalmente se consideran perjudiciales, en realidad pueden convertirse en una ventaja creativa: "Si no acaban con nosotros, la inseguridad y la incertidumbre se convierten en nuestras amigas íntimas, y hasta el punto de que llegamos a atribuirles inteligencia propia",[4] advierte el poeta.

Otro poeta, Billy Collins, explica por qué él insiste en escribir con pluma o lápiz en lugar de con el teclado: "Siempre redacto con pluma o con lápiz, solo porque para mí el teclado hace que todo parezca estar hecho, congelado, y escribir sobre un página me da una sensación de fluidez, de que lo

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

que estoy escribiendo de momento es provisional. Y también, puesto que no sé hacia dónde está yendo el poema y no quiero saberlo hasta llegar ahí, siempre me siento como el poema mientras escribo; el poema trabaja hacia algún tipo de entendimiento de sí mismo".[5]

Comparto las opiniones de ambos poetas. Tanto en la escritura como en el dibujo, el texto y la imagen necesitan emanciparse de un sentido preconcebido de un propósito, un objetivo y un camino. Cuando uno es joven y de mente estrecha quiere que el texto y el dibujo concreten una idea preconcebida, quiere dar a la idea una forma instantánea y precisa. Gracias a una capacidad creciente de tolerar la incertidumbre, la vaguedad y la falta de definición y precisión, momentáneamente ilógica y con un carácter abierto, uno aprende gradualmente la habilidad de cooperar con el trabajo propio y permitir que este haga sus sugerencias y tome sus giros y movimientos inesperados. En lugar de imponer una idea, el proceso de pensamiento se torna en un acto de espera, de escucha, de colaboración y de diálogo. El trabajo se convierte en un viaje que puede llevarte a lugares y continentes que nunca has visitado antes, o de cuya existencia no sabías antes de haberte dejado guiar por el trabajo de tu mano, de tu imaginación y de tu propia actitud combinada de vacilación y curiosidad.

En el arte existe una oposición inherente entre lo definido y lo indefinido. Un fenómeno artístico quiere escapar a la definición hasta que no ha alcanzado su existencia autosuficiente, e incluso creo que más allá de este punto. Expresado de una manera sencilla: la verdadera fusión creativa siempre logra más que lo que cualquier teoría puede proyectar; el diseño con profundidad siempre consigue más que lo que el programa o cualquiera que participe en el proceso pueda anticipar.

Tengo que confesar que incluso desde los tiempos de mi juventud, cuando estaba tontamente seguro de mí mismo (lo que, por descontado, escondía una incertidumbre auténtica, estrechez de miras y miopía disfrazadas), mi sentido de incertidumbre ha ido creciendo gradualmente hasta el punto de que se ha vuelto casi intolerable. Cualquier tema, cualquier cuestión o detalle está tan profundamente enraizado en los misterios de la existencia humana que a menudo no parece que exista en absoluto una respuesta o reacción satisfactorias. En un sentido fundamental, puedo decir que con la edad y con la experiencia uno se vuelve cada vez más un *amateur* en lugar de un pro-

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

fesional que posee respuestas inmediatas y seguras. Un profesional establecido y de éxito difícilmente puede dejar de considerar preguntas como qué es el suelo, la ventana o la puerta. Pero, ¿puede alguien realmente decirme cuáles son las esencias metafísicas fundamentales de estos acontecimientos arquitectónicos y su significado humano fuera y antes de un proyecto concreto?

Resistencia, tradición y libertad

Una palabra que a menudo uno escucha en los cursos de proyectos de las escuelas de arquitectura y en los jurados de los concursos de arquitectura es "libertad". La palabra parece describir una independencia artística del proyecto, una independencia respecto a la tradición y los precedentes, las restricciones estructurales o materiales, o la pura razón, que normalmente se considera como una dimensión de la libertad artística. Leonardo da Vinci ya nos enseñó que "la fortaleza nace de las restricciones y muere en la libertad".[6]

De hecho, da qué reflexionar que los grandes artistas de cualquier época rara vez hablen de la dimensión de la libertad en su trabajo. Hacen hincapié en el papel de las limitaciones y de las restricciones en sus materiales y en su medio artístico, en la situación cultural y social y en la conformación de su personalidad y estilo. La grandeza de un artista surge a partir de la identificación de su propio territorio y de sus límites personales más que de un deseo indeterminado de libertad. En lugar de añorar la libertad, resaltan el carácter disciplinado y ligado a la tradición de su forma artística. En sus memorias *Mi vida y mi cine*,[7] Jean Renoir escribe acerca de la "resistencia de la técnica" en el cine, mientras que Ígor Stravinski habla de "la resistencia del material y de la técnica" como importantes fuerzas contrarias en su trabajo como compositor.[8] Stravinski desdeña cualquier ansia de libertad: "Quien intenta esquivar la subordinación apoya unánimemente la visión opuesta, contra la tradición. Rechazan la constricción y nutren la esperanza —siempre condenada al fracaso— de encontrar el secreto de la fortaleza en la libertad. No encuentran nada más que la arbitrariedad del estrafalario y el desorden, pierden todo control y se extravían".[9] Stravinski, el archimoderno de la música, defiende enérgicamente que la fortaleza artística y el significado solo pueden tener su origen en la tradición. Desde su punto de vista, un artista que deliberadamente busca lo novedoso se ve atrapado en su propia aspiración: "En realidad su

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

arte se vuelve único, en el sentido que su mundo está completamente cerrado y no contiene ninguna posibilidad de comunicación".[10] El compositor sostiene como un elemento central del arte la idea de tradición que concluye con la enigmática declaración del filósofo catalán Eugeni d'Ors: "Todo lo que no es tradición es plagio".[11]

Los límites y las restricciones son igualmente importantes en todas las artes. El poeta Paul Valéry declara de un modo inequívoco: "La mayor de las libertades nace del mayor de los rigores".[12] En su libro *El poder de los límites* —que estudia la armonía proporcional en la naturaleza, en el arte y en la arquitectura, en especial en la frecuencia repetida de la sección áurea en estos fenómenos—, György Doczi escribe: "En nuestra fascinación por nuestros propios poderes de invención y nuestros logros hemos perdido de vista el poder de los límites".[13] Esta es una sabiduría fundamental en nuestra época, una época que parece estar descuidando el poder de los límites.

Al rechazar la sabiduría y la resistencia de la tradición, la arquitectura también navega a la deriva hacia una uniformidad sin porvenir, por un lado, y hacia una anarquía desarraigada de la expresión, por otro. Toda forma de arte tiene su ontología, así como su campo característico de expresión, y los límites se plantean por su propia esencia, sus estructuras internas y sus materiales. Generar expresión arquitectónica a partir de realidades incuestionables de la construcción tiene una larga tradición en el arte de la arquitectura. El lenguaje tectónico de la arquitectura, la lógica interna de la propia construcción, expresa la gravedad y la estructura, el lenguaje de los materiales, así como los procesos de construcción y los detalles de unión de los materiales entre sí. En mi opinión, la arquitectura surge de la identificación y articulación de las realidades del proyecto en cuestión más que de la fantasía individual. Aulis Blomstedt solía aconsejar sabiamente a sus estudiantes de la Universidad Tecnológica de Helsinki: "Para un arquitecto, la capacidad de imaginar situaciones de la vida constituye un talento más importante que el don de fantasear con el espacio".[14]

Pensar a través de los sentidos

Toda arquitectura significativa es el resultado de un pensamiento serio o, por decirlo de una manera más precisa, de un modo específico de pensar a través del medio de la arquitectura. De la misma forma que el cine es un modo de

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

pensamiento cinemático, la pintura un medio de articulación de ideas pictóricas y la escultura una manera de elaborar y expresar pensamientos escultorales, la arquitectura es un medio de filosofar acerca del mundo y de la existencia humana a través del acto de construir. La arquitectura desarrolla metáforas existenciales y de vida a través del espacio, la estructura, la materia, la gravedad y la luz. En consecuencia, la arquitectura no ilustra o imita ideas de la filosofía, de la literatura, de la pintura ni de cualquier otra forma artística; constituye un modo de pensamiento por derecho propio. Las ideas articuladas por las artes son pensamientos pictóricos, musicales, cinemáticos o arquitectónicos, concebidos y expresados a través del medio inherente y de la lógica artística de la forma artística en cuestión en un proceso dialéctico con su tradición. Las ideas artísticas no son necesariamente conceptuales o traducibles en palabras, pues se trata de metáforas del mundo y de los modos de existir en este mundo. También la arquitectura es una expresión artística en la medida en que trasciende su esfera puramente utilitaria, técnica y racional y se convierte en una expresión metafórica del mundo y de la condición humana.

Existe una visión bastante extendida que quiere deshacerse totalmente de los límites entre las diversas formas artísticas. Personalmente, siento que es tan importante reconocer las diferencias ontológicas entre las diferentes artes como aquellos rasgos o base común que comparten. Toda forma artística tiene sus orígenes y tradiciones, y cuando se pierde esta columna vertebral ontológica de una disciplina, la forma artística se debilita, por lo menos si creemos en el testimonio del archimoderno poeta Ezra Pound en su libro *El ABC de la lectura*: "La música comienza a atrofiarse cuando se desvía demasiado de la danza [...]; la poesía comienza a atrofiarse cuando se aparta demasiado de la música".[15]

En mi opinión, la arquitectura se convierte igualmente en mera estética cuando se desvía demasiado de los motivos originales de la domesticación del espacio y del tiempo, de una forma animista de entender el mundo y de la representación metafórica del acto de construir. Toda forma artística necesita volverse a conectar con su esencia ontológica, en particular en períodos en los que la forma artística tiende a convertirse en un manierismo estetizado vacío. Las obras de arquitectura de la era moderna, al igual que las de nuestro tiempo, que se hacen eco de los temblores de los orígenes —como, por ejemplo, las obras de Sigurd Lewerentz, Louis I. Kahn, Aldo van Eyck y Peter Zumthor—,

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

La arquitectura crea metáforas existenciales a través del espacio, la estructura, la materia, la gravedad y la luz. Los grandes edificios también son iconos de la vida y mandalas metafísicos. Frank Lloyd Wright, Casa de la cascada (casa Edgar J. Kaufmann), Mill Run, Pensilvania, Estados Unidos, 1934-1937.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

proyectan un resplandor de autoridad y una profundidad de sentimientos. Tales obras no están siempre necesaria y estéticamente pulidas en tanto que plantean un poder emotivo profundo y perturbador y sugieren preguntas en lugar de proporcionar respuestas bien formuladas. La Casa de la cascada de Frank Lloyd Wright en Mill Run (Pensilvania, 1934-1937), o cualquier otra obra maestra de arquitectura, no proporciona una respuesta a cualquier pregunta, sino que abre un nuevo horizonte a la existencia humana.

Louis I. Kahn pregonaba la importancia de los comienzos: "El espíritu del inicio es el momento más maravilloso de todos para cualquier cosa. Y es que en el inicio está el germen de todo lo que ha de venir después. Una cosa es incapaz de empezar a menos que pueda contener todo lo que luego pueda salir de ella. Esta es la característica de un comienzo; de otro modo, no es un comienzo: es una salida en falso".[16]

Toda nuestra constitución corporal y nuestros sentidos "piensan" en el sentido fundamental de identificar y procesar información acerca de nuestra situación en el mundo y mediar las razonables respuestas de comportamiento. En opinión del profesor de psicobiología Henry Plotkin, el conocimiento significa más que las palabras o los hechos que conocemos de una manera consciente: "El conocimiento es cualquier estado de un organismo que soporta una relación con el mundo".[17] El bailarín y el futbolista "piensan" con sus cuerpos y sus piernas, el artesano y el escultor con sus manos, y los compositores con sus oídos. De hecho, todo nuestro cuerpo y nuestro sentido existencial participan en todos los procesos de pensamiento. "El bailarín tiene su oído en los dedos de los pies",[18] sostiene Friedrich Nietzsche.

En uno de sus ensayos, Martin Heidegger emparenta el pensamiento con el arte de la ebanistería. El filósofo otorga a la mano un papel esencial en los procesos de pensamiento y la conecta con la capacidad de hablar, un tema que ya se ha tratado en los capítulos anteriores de este libro:

> "Quizá también pensar es simplemente algo como construir un armario. Por lo menos, se trata de un oficio, un 'oficio manual' y, en consecuencia, tiene una relación especial con la mano. En la opinión común, la mano forma parte de nuestro organismo corporal. Sin embargo, la esencia de la mano nunca puede determinarse o explicarse por ser un órgano que puede agarrar [...]. La mano es

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:51:36.

> infinitamente diferente de todos los organismos prensiles [...], en su diferencia media un abismo. Solo un ser que puede hablar, es decir, pensar, puede tener manos y puede conseguir con ellas obras de oficio manual".[19]

Un pensamiento artístico no es simplemente una deducción conceptual o lógica; implica una comprensión existencial y una síntesis de la experiencia vivida que fusiona la percepción, la memoria y el deseo. La percepción fusiona la memoria con el precepto real y, en consecuencia, incluso las percepciones sensitivas comunes constituyen procesos complejos de comparación y evaluación.

La memoria corporal y el pensamiento

Maurice Merleau-Ponty amplía la idea de los procesos del pensamiento corporal para incluir todo el cuerpo cuando sostiene: "El pintor 'lleva el cuerpo consigo' (dice Paul Valéry). De hecho, no podemos imaginar cómo podría pintar una mente".[20] Seguramente resulta igualmente impensable que una mente pueda concebir arquitectura debido al papel insustituible que el cuerpo tiene en la construcción misma de la arquitectura. Los edificios no son construcciones abstractas carentes de significado o composiciones estéticas; son extensiones y refugios de nuestros cuerpos, de nuestros recuerdos, de nuestras identidades y de nuestras mentes. En consecuencia, la arquitectura surge a partir de confrontaciones, experiencias, recuerdos y aspiraciones existencialmente verdaderas.

La más abstracta de las tareas se volvería absurda al separarla de su terreno en la personificación humana. Incluso el arte abstracto articula la "carne del mundo",[21] y nosotros compartimos esa misma carne, así como la realidad gravitatoria del mundo, con nuestros cuerpos. "La mente no es solo corporal, sino corporal de modo que nuestro sistema conceptual recurre en gran parte a las cosas en común de nuestros cuerpos y de los entornos donde vivimos",[22] como sostienen George Lakoff y Mark Johnson, autores del libro *Philosophy in the Flesh*. Somos ocupantes de este mundo con sus realidades físicas y sus misterios mentales, y no observadores externos o teóricos del mundo.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

El cuerpo también forma parte de nuestro sistema de memoria. El filósofo Edward S. Casey, quien ha escrito importantes estudios fenomenológicos sobre el lugar, la memoria y la imaginación, señala el papel del cuerpo en el acto de memorizar: "La memoria del cuerpo es [...] el centro natural de cualquier explicación sensible del recuerdo",[23] y en otro contexto elabora su punto de vista: "No existe memoria sin la memoria del cuerpo [...]. Al afirmar esto no quiero decir que siempre que recordamos estemos en realidad involucrados directamente en la memoria del cuerpo [...]. Más bien me refiero a que no podríamos recordar [...] sin tener la capacidad de la memoria del cuerpo".[24] Además, existen estudios filosóficos recientes, como *The Body in the Mind,* de Mark Johnson, y *Philosophy in the Flesh,* de George Lakoff y Mark Johnson, que defienden categóricamente la naturaleza corporal del propio pensamiento.[25]

En la colaboración que he mantenido con pintores, escultores y artesanos a lo largo de cuatro décadas, he aprendido a admirar su capacidad para captar las esencias de las cosas a través de sus manos y sus cuerpos y a través de su entendimiento existencial no conceptualizado, más que a través de sus análisis intelectuales y verbales. Ellos confían en la sabiduría silenciosa del cuerpo y de la mano. También he tenido la oportunidad de observar que la mano y el cuerpo producen ideas claramente diferentes que las de la cabeza. Estas últimas tienden a ser ideas conceptuales, intelectuales y geometrizadas, mientras que las primeras normalmente proyectan una espontaneidad, una sensualidad y una tactilidad. Las manos registran y miden el pulso de la realidad vivida.

Una manera corporal de aprender y conservar las habilidades, así como de responder a las situaciones de la vida, es también el modo predominante de conocimiento en las sociedades tradicionales. Aprender una habilidad es fundamentalmente una cuestión de mímesis muscular corporal adquirida mediante la práctica, en lugar de ser un apredizaje conceptual y verbalizado. Personalmente no recuerdo hablar demasiado en la época de mi niñez que pasé en la granja de mi abuelo; la vida del día a día y el trabajo tenían lugar "en la carne" de la vida de la granja; todo el mundo conocía su puesto en la familia y en los ciclos del trabajo cotidiano, y todo el mundo aprendía y recordaba innumerables habilidades prácticas como patrones incorporados de la vida y del propio trabajo. No puedo recordar a nadie que le preguntara a otro si podía hacer cierta cosa; se asumía de un modo natural que todo el

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

mundo podía hacer todo aquello que requerían las tareas de la vida cotidiana de la granja. El conocimiento del granjero estaba constituido por habilidades corporales fundamentales que venían codificadas en las estaciones y en los ciclos anuales y en las situaciones concretas de la vida diaria, más que en libros y notas.

El conocimiento existencial

La visión dominante en nuestra cultura establece una distinción fundamental entre los mundos de la ciencia y el arte. Se entiende que la ciencia representa el mundo de la normalidad y de un conocimiento racional y objetivo, mientras que el arte representa el mundo de lo subjetivo, lo emocional, y esencialmente las sensaciones irracionales. Se entiende que la ciencia posee un valor instrumental y operativo, mientras que se considera el arte como una forma de entretenimiento cultural selecto.

En una entrevista de 1990 acerca de las complejidades y los misterios de la nueva física, se le preguntó a Steven Weinberg, ganador del Premio Nobel de Física en 1979 por su descubrimiento de la relación entre el magnetismo y la fuerza nuclear débil: "¿A quién preguntarías sobre la complejidad de la vida, a William Shakespeare o a Albert Einstein?". El físico contestó inmediatamente: "Oh, sobre la complejidad de la vida, no hay duda, a Shakespeare", y el entrevistador continuó: "¿Y recurrirías a Einstein para la simplicidad?". "Sí, para saber por qué las cosas son como son, y no por qué las personas son como son, porque este es el final de una larga cadena de deducción".[26]

El arte articula nuestras experiencias existenciales esenciales, pero, como ya se ha señalado en el capítulo anterior, también representa modos de pensamiento. Las reacciones ante el mundo y el procesado de información tienen lugar directamente como una actividad corporal y sensorial, sin que por ello se conviertan en conceptos, o incluso sin que lleguen a entrar en la esfera de la conciencia.

Es evidente que necesitamos volver a pensar algunos de los cimientos de la experiencia y de la creación arquitectónica a la luz de estos argumentos. Además de equilibrar la tendencia visual en el pensamiento arquitectónico, necesitamos ser críticos respecto a la aproximación a la arquitectura con un énfasis intelectual y logístico. Un arquitecto sabio y maduro trabaja con

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

todo su cuerpo y con su sentido del yo. Mientras se trabaja en un edificio o en un objeto, el arquitecto participa simultáneamente en la perspectiva inversa de su imagen propia en relación con el mundo y en su conocimiento existencial. Además de las habilidades y del *conocimiento operativo e instrumental*, el proyectista y el artista necesitan un *conocimiento existencial* moldeado a partir de sus experiencias de la vida. El conocimiento instrumental surge de cómo la persona experimenta y expresa su existencia, y este conocimiento proporciona el contexto más importante para el juicio ético. En el trabajo de proyecto, estas dos categorías de conocimiento se funden; en consecuencia, el edificio constituye un objeto racional de utilidad y, al mismo tiempo, una metáfora artística y existencial.

Todas las profesiones y disciplinas contienen ambas categorías de conocimiento en diferentes grados y configuraciones. Las dimensiones instrumentales de un oficio pueden ser teorizadas, investigadas, enseñadas e incorporadas en la práctica de una manera bastante racional, mientras que las dimensiones existenciales se integran dentro de la identidad propia de cada uno, de la experiencia vital y del sentido ético, así como de la sensación personal de la misión de cada uno. La categoría de la sabiduría existencial resulta también mucho más difícil de enseñar, si no abiertamente imposible y, sin embargo, se trata de la condición insustituible para el trabajo creativo. De hecho, percatarse de que en la mayor parte de los países apenas exista una educación académica formal para poetas y novelistas es algo que invita a la reflexión; su trabajo está tan fuertemente basado en el conocimiento existencial que se espera que estos artistas aparezcan y crezcan sin una educación explícita pedagógicamente formalizada.

Enseñar la sabiduría existencial tiene lugar fundamentalmente a través del crecimiento de la personalidad de cada uno, que a menudo es el reflejo de la personalidad y carácter del profesor sobre la identidad propia del estudiante. Esta sabiduría vital consiste en una lenta acumulación de experiencia, en una maduración gradual de la personalidad y en una interiorización —utilizaría de nuevo la palabra personificación— de un sentido de la responsabilidad y de la ambición. Por ambición no me refiero a las aspiraciones u objetivos sociales, sino al sentido interior que cada uno tiene respecto la responsabilidad y el honor, y a la voluntad de cruzar límites de las destrezas y de los conocimiento propios de cada uno.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

Martin Heidegger consideraba que enseñar es incluso más difícil que aprender: "Enseñar es incluso más difícil que aprender [...]. No porque el profesor deba tener un mayor acopio de información y tenerlo siempre preparado. Enseñar es más difícil que aprender porque lo que exige enseñar es dejar aprender. De hecho, el verdadero profesor no permite que se aprenda otra cosa que no sea aprender".[27] La dificultad de enseñar concierne especialmente la tarea de enseñar la sabiduría existencial.

Rainer Maria Rilke proporciona una descripción emotiva y poética del conocimiento existencial necesario para la escritura de una sola línea de un verso:

> "Los versos no son, como creen algunos, sentimientos [...], son experiencias. Para escribir un solo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; hace falta conocer los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimiento hacen las florecitas al abrirse por la mañana [...].
> Es necesario saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la paciencia de esperar que vuelvan. Pues, los recuerdos mismos, no son aún eso. Hasta que no se convierten en nosotros, sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de nosotros mismos, hasta entonces no puede suceder que en una hora muy rara, del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso".[28]

Los requisitos para escribir una línea de verso enumerados por uno de los mejores poetas de todos los tiempos sin duda humillarían a cualquiera que esté intentando ser un poeta, un artista o un arquitecto.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspl/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspl on 2019-03-13 06:52:35.

Notas

1 Gass, William H., "Rilke's Rodin", introducción a Rainer Maria Rilke en la versión inglesa del libro *Auguste Rodin*, Archipelago Books, Nueva York, 2004, pág. 11.

2 Brodsky, Joseph, "Less than One", en *Less than One*, Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 1997, pág. 17 (versión castellana: "Menos que uno", en *Menos que uno. Ensayos escogidos*, Siruela, Madrid, 2006, pág. 25).

3 Brodsky, Joseph, "In Memory of Stephen Spender", en *On Grief and Reason*, Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 1997, págs. 473-474 (versión castellana: "En memoria de Stephen Spencer", en *Del dolor y la razón: ensayos*, Destino, Barcelona, 2000, págs. 453 y 455).

4 Ibíd., pág. 453.

5 Entrevista con Billy Collins, boletín del festival Jazzmouth, Portsmouth, 2008. El arquitecto Glenn Murcutt, quien comparte mi visión sobre el significado de la mano, me llamó la atención sobre esta entrevista.

6 Citado en Stravinski, Ígor, *Poétique musicale: sous forme de six leçons*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1942 (versión castellana: *Poética musical en forma de seis lecciones*, Acantilado, Barcelona, 2006).

7 Renoir, Jean, *Ma vie et mes films*, Flammarion, París, 1974 (versión castellana: *Mi vida y mi cine*, Akal, Torrejón de Ardoz, 1993).

8 Stravinski, Ígor, *op. cit.*

9 Ibíd., pág. 75.

10 Ibíd., pág. 72.

11 Ibíd., pág. 59. La frase procede del filósofo catalán Eugeni d'Ors, pero Stravinski no menciona su fuente. Luis Buñuel también cita esta frase en sus memorias, *Mi último suspiro* (Debolsillo, Barcelona, 2003), donde hace referencia a la fuente adecuada.

12 Valéry, Paul, *Eupalinos ou l'architecte* [1921] (versión castellana: *Eupalinos o el arquitecto*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 2004).

13 Doczi, György, prefacio a *The Power of Limits*, Shambhala Publications, Boulder/Londres, 1981, s/p (versión castellana: prefacio a *El poder de los límites: proporciones armónicas en la naturaleza, el arte y la arquitectura*, Troquel, Buenos Aires, 2005, 4ª ed., s/p).

14 Blomstedt planteaba esta idea en diferentes formulaciones en sus conferencias en la Universidad Tecnológica de Helsinki hacia 1964-1966.

15 Pound, Ezra, *ABC of Reading*, New Directions, Nueva York, 1987, pág. 14 (versión castellana: *El ABC de la lectura*, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, Madrid, 2000).

16 Kahn, Louis I., "New Frontiers in Architecture: CIAM in Otterlo, 1959", en Latour, Alessandra (ed.), *Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews*, Rizzoli International Publications, Nueva York, 1991, pág. 85 (versión castellana: "Las nuevas fronteras de la arquitectura: CIAM de Otterlo, 1959", en Latour, Alessandra [ed.], *Louis I. Kahn.*

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

Escritos, conferencias y entrevistas, El Croquis Editorial, El Escorial, 2003, pág. 95).

17 Citado en Wilson, Frank R., *The Hand: How its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture*, Pantheon Books, Nueva York, 1998, pág. 51 (versión castellana: *La mano: de cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana*, Tusquets, Barcelona, 2002).

18 Nietzsche, Friedrich, *Also spracht Zarathustra* [1883-1885] (versión castellana: *Así habló Zaratustra*, Folio, Barcelona, 2000).

19 Heidegger, Martin, "Was heisst Denken?" [1951-1952] (versión castellana: *¿Qué significa pensar?*, Trotta Editorial, Madrid, 2010).

20 Merleau-Ponty, Maurice, *The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*, Northwestern University Press, Evanston (Illinois), 1964, pág. 162.

21 Merleau-Ponty describe la idea de "carne" en su ensayo "El entrelazo – el quiasmo", en *Le Visible et l'invisible: suivi de notes de travail*, Gallimard, París, 1964 (versión castellana: *Lo visible y lo invisible, seguido de notas de trabajo*, Seix Barral, Barcelona, 1970): "Mi cuerpo está hecho de la misma carne que el mundo [...], esa carne de mi cuerpo se comparte con el mundo"; y "La carne (del mundo o propia) es [...] una textura que vuelve a sí misma y se conforma a sí misma". La idea de "la carne" tiene su origen en el principio dialéctico de Merlau-Ponty del entrelazo del mundo con el yo. También habla de la "ontología de la carne" como la conclusión última de su fenomenología inicial de la percepción. Su ontología implica que el significado es a la vez sin y con, subjetivo y objetivo, espiritual y material. Véase Kearney, Richard, "Maurice Merleau-Ponty", en *Modern Movements in European Philosophy*, Manchester University Press, Manchester/ Nueva York, 1994, págs. 73-90.

22 Lakoff, George y Johnson, Mark, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, Nueva York, 1999, pág. 6.

23 Casey, Edward S., *Remembering: A Phenomenological Study*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 2000, pág. 148.

24 Ibíd., pág. 172.

25 Johnson, Mark, *The Body in the Mind: Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, The University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1987 (versión castellana: *El cuerpo en la mente: fundamentos corporales del significado, la imaginación y la razón*, Debate, Madrid, 1991); y Lakoff, George y Johnson, Mark, *op. cit.*

26 Entrevista publicada en la revista *Time*, 1990. La fuente no ha podido ser identificada en detalle.

27 Heidegger, Martin, *op. cit.*

28 Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910] (versión castellana: *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, págs. 20-21).

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

Un futbolista diestro interioriza toda la compleja situación del resto de los jugadores y del balón, así como sus movimientos actuales y anticipados en el campo de juego en un único precepto inconsciente, y responde a ello de una manera instintiva.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

Capítulo sexto

El cuerpo, el yo y la mente

> "Su ojo ve durante las sesiones de pose mucho más de lo que él es capaz de ejecutar en ese tiempo. No olvida nunca nada y, a menudo, una vez que se ha marchado el modelo, comienza el verdadero trabajo a partir de la abundancia de su memoria. Su memoria es amplia y espaciosa; las impresiones no se transforman en ella, sino que se acostumbran a su morada y cuando estas ascienden a sus manos, es como si fueran los gestos naturales de esas manos".[1]
>
> Rainer Maria Rilke

El cuerpo como lugar

En la obra creativa tiene lugar una poderosa identificación y proyección; todo el cuerpo y la constitución mental del creador se convierten en el lugar del trabajo. Incluso Ludwig Wittgenstein, cuya filosofía se encuentra bastante alejada de la imaginería corporal, reconoce la interacción de la obra filosófica y arquitectónica y de la imagen del yo: "Trabajar en filosofía —como trabajar en arquitectura en muchos aspectos— en realidad consiste en trabajar sobre uno mismo, sobre la propia idea de uno, sobre cómo uno ve las cosas (y qué espera de ellas)".[2]

El arquitecto y el artista están directamente comprometidos con su sentido del yo en lugar de centrarse intelectualmente en un problema externo y objetivable. Un gran músico interpreta la música consigo mismo, del mismo modo que un futbolista magistral juega con su propia entidad y el campo de juego interiorizado y personalizado. En un comentario sobre las opiniones de Maurice Merleau-Ponty acerca de la habilidad de jugar al fútbol, Richard Lang escribe: "En cierto sentido, el jugador entiende dónde está el gol, un gol que se vive más que conocerse. La mente no habita el campo de juegos, sino que el campo es habitado por el 'cuerpo que conoce'".[3] El trabajo se identifica y se introyecta en el cuerpo de cada uno. Yo me convierto en mi trabajo. Quizá no puedo analizar intelectualmente o saber qué funciona mal en mi trabajo durante el proceso de escribir o proyectar, pero mi cuerpo lo reconoce con sentimientos de desasosiego, distorsión, asimetría, dolor y una rara sensación de estado incompleto y de vergüenza. Sé que he llegado a una interpretación

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspl/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspl on 2019-03-13 06:52:35.

aceptable de la obra solamente cuando mi cuerpo se siente relajado y equilibrado; el cuerpo da su señal de aprobación. La sensación de vergüenza se torna en una de calma y de satisfacción.

El mundo y el yo

Durante su aparición, el trabajo creativo exige dos focos simultáneos: el mundo y el yo. Como consecuencia de este doble foco, toda obra significante en esencia constituye una representación microcósmica del mundo y, al mismo tiempo, un autorretrato inconsciente. Jorge Luis Borges ofrece una memorable expresión de esta doble perspectiva: "Un hombre se fija a sí mismo la tarea de retratar el mundo. A lo largo de los años llena una superficie dada con imágenes de provincias y reinos, montañas, bahías, barcos, islas, peces, habitaciones, instrumentos, cuerpos celestiales, caballos y gente. Poco antes de morir descubre que este laberinto paciente de líneas en un dibujo de su propio rostro".[4]

En nuestro entendimiento actual de la arquitectura, como arquitectos y como habitantes, tendemos a encerrarnos fuera del mundo y del fenómeno de la arquitectura en sí y a ser meros observadores. Sin embargo, es la propia línea fronteriza entre el yo y el mundo la que se abre y articula en una experiencia artística y arquitectónica. Constituye también la línea fronteriza misma entre yo y el otro. Como sostiene Salman Rushdie en su ensayo en memoria de Herbert Read (que ya ha sido citado en la introducción de este libro): "La literatura está hecha en la frontera entre el yo y el mundo, y es durante el acto creativo cuando esta línea limítrofe se difumina, se torna permeable y permite que el mundo fluya en el artista y que el artista fluya en el mundo".[5]

Seguramente la arquitectura se concibe y se experimenta de modo similar en esta línea limítrofe existencial y no existe ninguna experiencia artística o arquitectónica sin que exista la fusión del espacio y del sentido del yo del observador/oyente/habitante. Cuando sostengo que el sentido del yo del arquitecto o del artista constituye un foco crucial en el trabajo, no estoy sugiriendo un elemento narcisista en el proceso de diseño o de creación artística. Simplemente sugiero que todas las ideas deben someterse a prueba a través de la propia imaginación del diseñador/artista, de la sabiduría del cuerpo y de la capacidad empática de cada uno; no existe otra autoridad o terreno de pruebas. El artista es la única autoridad de su trabajo; solo los artistas débiles bus-

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

can la aceptación externa y la autorización. Solo los artistas superficiales buscan el reconocimiento, pues la confrontación con el límite existencial propio de cada uno no exige un reconocimiento externo o social.

Además, al proyectar una casa, por ejemplo, el arquitecto no puede proyectar mentalmente la casa para el otro como un habitante foráneo. El arquitecto necesita interiorizar al cliente, al otro, y desarrollar el proyecto para su yo modificado. Presto mi cuerpo, mis manos y mi mente al servicio del otro, como si en mi papel de arquitecto yo fuera la comadrona en el parto de la casa. Al final del proceso, el producto se entrega al otro, al cliente y al habitante. Sin esta interiorización e identificación personales profundas con el cliente/habitante/usuario, el arquitecto solo resuelve los requerimientos explícitos del programa y satisface las intenciones explícitas y los deseos del otro. Así, una casa significativa es siempre un retrato doble; es al mismo tiempo una imagen del cliente (o una situación cultural concreta) y una imagen del arquitecto. Una pieza significativa de arquitectura en esencia también es un regalo.

En cierto sentido, la relación del arquitecto con el cliente es un tanto antagónica. El proyectista no piensa directamente en los requisitos, las actitudes o preferencias del cliente cuando trabaja con el cliente interiorizado como él mismo. "Pensar en el lector es un error mortal para el escritor",[6] sostiene el escritor sudafricano ganador de un Premio Nobel J. M. Coetzee. En el epílogo de su libro *El nombre de la rosa*, Umberto Eco sostiene de un modo parecido que existen dos categorías de escritores: el primer tipo escribe aquello que cree que el lector quiere leer, mientras que el segundo crea su lector ideal a medida que escribe. En opinión de Eco, el primero será capaz de producir simple literatura de quiosco, mientras que el segundo es capaz de escribir literatura que emociona y eleva el alma humana eternamente.[7]

No acepto el narcisismo y el egocentrismo en arquitectura, pero en mi opinión el arquitecto necesita crear a su cliente ideal durante el proceso de proyecto. La arquitectura significativa está concebida para un cliente "glorificado" y aspira a un mundo idealizado, una forma de vida que al menos sea ligeramente más cultivada, más humana y más comprensiva que la actualidad contemporánea. Esta es la razón por la que la arquitectura significativa siempre trasciende las condiciones que le vienen dadas y consigue más de lo que se le ha encargado hacer conscientemente. Esta es la verdadera dimensión política de la arquitectura.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

Las obras de arte auténticas no pueden ser explicadas de una manera intelectual y lógica y crean un cortocircuito momentáneo en la conciencia del espectador.
Meret Oppenheimer, *Mi enfermera*, 1936. Zapatos de aguja con volantes de papel sobre una fuente ovalada, 14 x 21 x 33 cm. Nationalmuseum, SKM, Estocolmo.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioseksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioseksp on 2019-03-13 06:52:35.

El mundo y la mente

"Qué otra cosa podrían expresar el pintor o el poeta más que su encuentro con el mundo",[8] escribe Maurice Merleau-Ponty, cuyos textos analizan el entrelazamiento de los sentidos, la mente y el mundo, proporcionando un terreno estimulante para la comprensión de la intención y del impacto artísticos.

El arte y la arquitectura estructuran y articulan nuestras experiencias del ser-en-el-mundo. Una obra de arte no media en el conocimiento conceptualmente estructurado acerca del estado objetivo del mundo, sino que hace posible un encuentro experiencial y existencial intenso. Sin presentar ninguna proposición precisa relativa al mundo o a su condición, el arte dirige nuestra visión sobre la superficie limítrofe entre nuestro sentido del yo y el mundo. "Resulta desconcertante que mientras capta lo que le rodea, lo que observa, y da forma a esas percepciones, el artista en realidad no dice nada acerca del mundo o de sí mismo, excepto que se tocan el uno al otro",[9] escribe el pintor finlandés Juhana Blomstedt haciéndose eco del argumento de Merleau-Ponty. El artista toca la piel de su mundo con el mismo sentido de la maravilla con el que un niño raya la superficie de una ventana con escarcha.

Una obra artística no es ningún acertijo intelectual en busca de una interpretación o explicación. Se trata de un complejo de imágenes, experiencias y emociones que penetra directamente en nuestro inconsciente. Tiene un impacto sobre nuestra mente antes de ser entendido intelectualmente, o sin que nunca llegue a entenderse de ese modo. El artista encuentra un camino detrás de las palabras, conceptos y explicaciones racionales en su búsqueda repetida de un reencuentro inocente con el mundo. Las construcciones racionales sirven de poca ayuda a la búsqueda artística, puesto que el artista tiene que redescubrir repetidamente, una y otra vez, el límite de su propia existencia.

La exploración del artista se centra en las esencias de las experiencias vividas y este objetivo define su postura y su método. Como declara Jean-Paul Sartre: "Hay inconmensurabilidad entre las esencias y los hechos, y quien empiece su indagación por los hechos no logrará nunca hallar las esencias [...]. Entender no es una cualidad que llega a la realidad humana desde el exterior; es su modo característico de existencia".[10] Toda obra artística se aproxima a este modo natural de entender entrelazado con nuestra propia experiencia del ser.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

El espacio existencial en el arte

No vivimos en un mundo objetivo de materia y de hechos, tal como supone el realismo naif al uso. La existencia humana tiene lugar en los mundos de las posibilidades, moldeadas por nuestras capacidades de fantasía e imaginación. Vivimos en universos de la mente donde lo material y lo mental, así como lo experimentado, lo recordado y lo imaginado, se fusionan completamente entre sí. En consecuencia, la realidad vivida no sigue las reglas del espacio y del tiempo tal como las define la ciencia de la física. En realidad podemos decir que el mundo vivido es fundamentalmente "acientífico" cuando se lo mide con los criterios de la ciencia empírica occidental. En su carácter difuso, el mundo de la vida está más próximo al reino de los sueños que al de una descripción científica. Con el fin de distinguir el espacio vivido del espacio físico y geométrico, este primero puede llamarse espacio vivencial o existencial. El espacio existencial se estructura sobre la base de significados y valores que sobre él reflejan un individuo o un grupo, ya sea consciente o inconscientemente; el espacio existencial es una experiencia única interpretada a través de la memoria y de la experiencia del individuo. Por otra parte, los grupos, o incluso las naciones, comparten ciertas características de espacio existencial que constituyen sus identidades colectivas y un sentimiento de fraternidad. El espacio vivido experiencial, y no el espacio físico o matemático, es el objeto y el contexto tanto de la creación como de la experiencia del arte y de la arquitectura. La tarea de la arquitectura es "hacer visible cómo nos toca el mundo",[11] tal como Maurice Merleau-Ponty escribió sobre la pintura de Paul Cézanne. Según el filósofo, vivimos en la "carne del mundo"[12] y la arquitectura estructura y articula esta carne existencial otorgándole significados concretos. La arquitectura doma y domestica el espacio y el tiempo en la carne del mundo para morada del hombre. Enmarca la existencia humana de modos concretos y define un horizonte básico de entendimiento. En su significado más amplio y general, las estructuras arquitectónicas "humanizan" el mundo al darle una medida humana y unos significados culturales y humanos. La arquitectura convierte el mundo físico frío e impersonal en un hogar para el hombre. Sabemos y recordamos quiénes somos y a dónde pertenecemos fundamentalmente a través de nuestras ciudades y de nuestros edificios, de nuestro mundo construido, el microcosmos humano (arquitectónicamente humanizado).

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

Notas

1 Rilke, Rainer Maria, *Auguste Rodin* [1907] (versión castellana: *Auguste Rodin*, Nortesur, Barcelona, 2009, pág. 54).

2 Henrik von Wright, Georg y Numan, Heikki, *Ludwig Wittgenstein. Culture and Value*, Blackwell Publishing, Oxford, 1998, pág. 24 (versión castellana: *Aforismos, cultura y valor*, Espasa Calpe, Pozuelo de Alarcón, 2007).

3 Lang, Richard, "The Dwelling Door: Towards a Phenomenology of Transition", en Seamon, David y Mugerauer, Robert, *Dwelling, Place & Environment*, Columbia University Press, Nueva York, 1989, pág. 202. Los puntos de vista de Maurice Merleau-Ponty sobre la interacción entre el campo de juego, el balón y el futbolista aparecen en: Merleau-Ponty, Maurice, *La Structure du comportement*, Presses Universitaires de France, París, 1942 (versión castellana: *La estructura del comportamiento*, Hachette, Buenos Aires, 1976).

4 Borges, Jorge Luis, epílogo de "The Maker", en Coleman, Alexander (ed.), *Jorge Luis Borges: Selected Poems*, Penguin, Nueva York/ Londres, 2000, pág. 143.

5 Rushdie, Salman, "Is Nothing Sacred?", en *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, Granta/Penguin, Londres, 1991, pág. 417.

6 J. M. Coetzee, entrevista en el diario *Helsingin Sanomat*, verano de 1987. No se ha localizado la fuente exacta.

7 Véase: Eco, Umberto, *Travels in Hyperreality,* A Harvest Book, San Diego, 1986. Citado en Kearney, Richard, "Maurice Merleau-Ponty", en *Modern Movements in European Philosophy*, Manchester University Press, Manchester/Nueva York, 1994, pág. 82.

8 Merleau-Ponty, Maurice, citado en Kearney, Richard, *Modern Movements in European Philosophy*, Manchester University Press, Manchester/Nueva York, 1994, pág. 82.

9 Valjakka, Timo (ed.), *Juhana Blomstedt. Muodon arvo* [Juhana Blomstedt. La importancia de la forma], Painatuskeskus, Helsinki, 1995, s/p.

10 Sartre, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Hermann, París, 1939 (versión castellana: *Bosquejo de una teoría de las emociones*, Alianza, Madrid, 2005, págs. 16 y 19).

11 Merleau-Ponty, Maurice, "Le doute de Cézanne", en *Sens et non-sens*, Nagel, París, 1948 (versión castellana: "La duda de Cézanne", en *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona, 1977).

12 Véase la nota 21 del capítulo quinto de este libro.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

El arte crea imágenes y emociones que, desde el punto de vista de la experiencia, son tan reales como los verdaderos encuentros de la vida.
Rebecca Horn, *El dormitorio de Buster*, fotograma de una película de la artista, 1990.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioseksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioseksp on 2019-03-13 06:52:35.

Capítulo séptimo

La emoción y la imaginación

> "La misma capacidad de síntesis señala a una unidad primordial de sensación y entendimiento ocasionada por la imaginación anterior al funcionamiento de ambas facultades. En realidad, el papel sintético de la imaginación que presuponen ambas facultades es tan primordial que opera inconscientemente, como si dijéramos, detrás de nosotros. Esta asombrosa consideración puede explicar por qué a la filosofía occidental le llevó casi dos mil años reconocer oficialmente su existencia".[1]
>
> Richard Kearney

La realidad de la imaginación

Normalmente se asocia la imaginación con la capacidad creativa, o con el mundo del arte, pero la facultad de la imaginación constituye la base de nuestra existencia mental y de nuestra manera de tratar con los estímulos y con la información. Investigaciones de fisiólogos cerebrales y psicólogos han demostrado que las imágenes mentales se registran en las mismas zonas del cerebro que las percepciones visuales y que estas imágenes poseen toda la autenticidad experiencial de aquellas que perciben nuestros ojos.[2] Sin duda, los estímulos reales y las imaginaciones son muy similares entre sí en el resto de las esferas sensitivas y, de esta manera, son igualmente "reales" desde el punto de vista experiencial. Por supuesto, esta afinidad o similitud de la experiencia externa e interna es evidente para todo artista genuino sin necesidad de la prueba de la investigación psicológica.

La experiencia, la memoria y la imaginación son cualitativamente iguales en nuestra conciencia; podemos conmovernos por igual tanto ante algo que evoca nuestra memoria o imaginación como ante una experiencia real. El arte crea imágenes y emociones que son tan verdaderas como los encuentros reales de la vida. En una obra de arte nos encontramos esencialmente con nosotros mismos, con nuestras emociones y con nuestro ser-en-el-mundo de una manera intensificada. Una experiencia artística o arquitectónica genuina

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

constituye fundamentalmente una conciencia fortalecida del yo. Una obra de arte o un edificio de hace miles de años o producidos en una cultura que nos es completamente desconocida nos emocionan porque nos topamos con el presente eterno de ser un ser humano a través de la obra y, en consecuencia, redescubrimos la actualidad de nuestro propio ser-en-el-mundo. Una de las paradojas del arte y de la arquitectura es que, aunque todas las obras conmovedoras son únicas, reflejan aquello que es general y compartido en la experiencia existencial humana. De este modo, el arte es tautológico; sigue repitiendo una y otra vez la misma experiencia básica: cómo se siente un ser humano en este mundo.

Una de obras de arquitectura más emocionantes y enigmáticas con las que me he topado es sin duda el jardín zen de Ryoan-ji en Kioto. La inexplicable riqueza, sutilidad y poética de esta pieza de arte de la jardinería consiste en no presentar ningún razonamiento o teoría; las quince piedras colocadas sobre una superficie de grava rastrillada simplemente existen y proyectan un sentido combinado de misterio y de dignidad, de vaguedad y de plenitud.

El arte y la arquitectura nos ofrecen identidades y situaciones vitales alternativas y esta es su gran tarea mental. Las grandes obras nos ofrecen la posibilidad de experimentar nuestra propia existencia a través de la experiencia existencial de algunos de los individuos con más talento de la humanidad. Este es el punto en común milagroso y afortunado de todo arte. Todo efecto o impacto artístico se basa en la identificación del yo con el objeto experimentado, o en la proyección del yo sobre el objeto, tal como sostiene Melanie Klein. Jorge Luis Borges señala el verdadero lugar de la experiencia artística: "El sabor de la manzana [...] está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente [...] la poesía reside en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético, el *thrill*, la modificación física que suscita cada lectura".[3]

Experimentamos una obra de arte o de arquitectura a través de nuestra existencia corporal y de nuestra capacidad de proyección e identificación. Una experiencia artística activa un modo primordial de experiencia corporal, indiferenciada y animista; se pierde temporalmente la separación y la polarización de sujeto y objeto y nos encontramos con el mundo material como si tuviera su propia fuerza vital. Tanto la belleza espléndida como la fealdad lastimosa del objeto de representación artística se identifican momentáneamen-

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

te con nuestra experiencia corporal. Muchos de nosotros nunca podemos llorar nuestra pérdida o tragedia personal con la intensidad con la que sufrimos el destino de las figuras ficticias de la literatura, el teatro o el cine, destilado a través de la experiencia existencial de un gran artista. La fealdad arquitectónica o la falsedad existencial pueden hacer que experimentemos la alienación y debilitación del sentido del yo y, finalmente, hacer que caigamos enfermos mental y somáticamente.

El don de la imaginación

Esta es la singularidad de la condición humana: vivimos en los mundos múltiples de posibilidades que crean y sostienen nuestras experiencias, nuestros recuerdos y nuestros sueños. La habilidad de imaginar y soñar despierto es seguramente la más humana y esencial de todas nuestras capacidades mentales. Quizás, después de todo, somos humanos no gracias a nuestras manos o a nuestra inteligencia, sino gracias a nuestra capacidad de imaginar. En definitiva, no utilizaríamos nuestras manos de un modo significativo sin ser capaces de imaginar el resultado de nuestra acción. No obstante, la invasión de imágenes excesivas, no jerárquicas y carentes de significado en nuestra cultura actual —"una lluvia interminable de imágenes",[4] en palabras de Italo Calvino— aplasta el mundo de nuestra imaginación. No queda espacio para la imaginación, puesto que todo lo imaginable ya está aquí. En el prólogo de su novela *Crash*, James Graham Ballard sostiene: "El equilibrio entre realidad y ficción cambió radicalmente en la década de 1970, y los papeles se están invirtiendo. Vivimos en un mundo gobernado por las ficciones de toda índole [...]. Cada vez es menos necesario que el escritor invente un contenido ficticio. La ficción ya está ahí. La tarea del escritor es inventar la realidad".[5] Asimismo siento que la imaginación arquitectónica actual, asistida y favorecida por el ordenador, está produciendo demasiada ficción arquitectónica y en su lugar necesitamos una "arquitectura de la realidad", parafraseando el título del libro de Michael Benedikt.[6] Ya añoramos una arquitectura que nos devuelva a las realidades concretas de nuestro mundo físico y material. No se trata de una añoranza sentimental por un mundo perdido, sino por un mundo que vuelve a vitalizarse y erotizarse, por una arquitectura que nos haga experimentar el mundo en lugar de sí misma.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

La inundación de imágenes televisivas externaliza las imágenes y hace que sean pasivas cuando las comparamos con la imaginería interior y activa que evoca la lectura de un libro. Existe una drástica diferencia entre mirar pasivamente las imágenes por un lado y, por el otro, las imágenes creadas por la imaginación de cada uno. Las imágenes carentes de esfuerzo del entretenimiento imaginan en nuestro nombre. El flujo de imágenes hipnotizantes de la industria de la conciencia separa las imágenes de su contexto histórico, cultural y humano y "libera" así al espectador de investir con sus emociones y actitudes éticas aquello que percibe. Atontados por la comunicación de masas, ya podemos ver la crueldad más escandalosa sin la más mínima respuesta emocional. El diluvio de imágenes creciente que abruma los sentidos y las emociones suprime y embota la imaginación, la empatía y la compasión.

A medida que nuestra imaginación se debilita, nos encontramos a merced de un futuro incomprensible. Los ideales son proyecciones de una imaginación optimista y, en consecuencia, la pérdida de imaginación está ligada también a la aniquilación del idealismo. En mi opinión, la falta de horizonte, de ideales y de alternativas, incluso en el pensamiento político actual, es consecuencia de una atrofia de la imaginación política. Lo más probable es que el sofocante pragmatismo actual y la falta de visiones estimulantes sean consecuencia de una imaginación empobrecida. Una cultura que haya perdido su imaginación solo puede producir visiones apocalípticas de amenaza como proyecciones de su inconsciente colectivo reprimido. Un mundo vaciado de alternativas imaginables debido a la ausencia de imaginación es el mundo de sujetos manipulados descrito por Aldous Huxley y George Orwell.

La obligación de la enseñanza consiste en cultivar y apoyar las capacidades humanas de imaginación y empatía, pero los valores dominantes de la cultura actual tienden a desalentar la imaginación, reprimir los sentidos y petrificar el límite entre el mundo y el yo. Actualmente la idea de una formación sensorial está ligada únicamente a la educación artística propiamente dicha, pero el refinamiento de una cultura y un pensamiento sensoriales tiene un valor insustituible en todas las áreas de la actividad humana.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

La realidad del arte

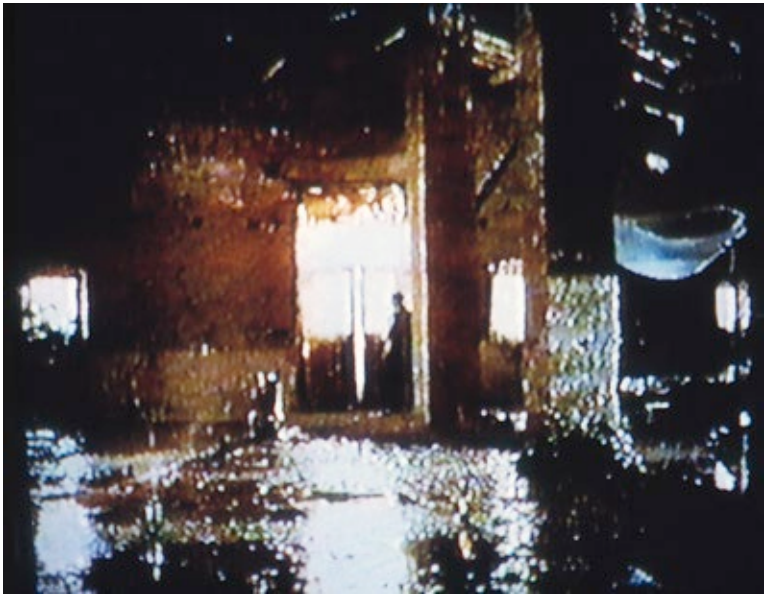
La manera en como el arte afecta a nuestra mente es uno de los grandes misterios de la comunicación humana. Entender la esencia y el funcionamiento mental del arte se ha vuelto confuso y borroso por el uso superficial de las ideas de "simbolismo" y "abstracción", así como por la obsesión por lo nuevo. Una obra de arte o de arquitectura no es un símbolo que representa o describe indirectamente algo que está fuera de sí mismo; se trata de un objeto imagen que se coloca directamente en nuestra experiencia existencial. En el mundo del arte, la idea de simbolismo debería considerarse de una manera crítica y ponerse bajo sospecha. El director de cine Andréi Tarkovski, cuyas películas parecen estar saturadas de significados simbólicos, niega totalmente cualquier simbolismo concreto en su obra. En sus películas los espacios están inundados de agua, los techos rezuman agua y siempre está lloviendo. A pesar de ello, exclama con firmeza: "Cuando en mis películas llueve, simplemente llueve".[7]

También Jean-Paul Sartre es crítico con la idea de simbolismo en la representación artística. En su opinión, el arte crea cosas más que símbolos: "Tintoretto no escogió aquella escisión amarilla en el cielo sobre el Gólgota para indicar angustia o provocarla", escribe. "No cielo de angustia o cielo angustiado; es una angustia que se convierte en cosa, una angustia que ha pasado a ser una escisión amarilla del cielo [...]. Ya no es legible".[8] De forma similar, las esculturas alegóricas del vestíbulo de la escalera de la biblioteca Laurenciana (1524-1559), de Miguel Ángel, y la capilla de los Medici (1505-1534), de Filippo Brunelleschi, no son símbolos de melancolía, sino edificios que han caído en un estado de melancolía; o, de un modo más preciso, prestamos a esos edificios nuestra propia sensación de pesar metafísico.

Los edificios de Louis I. Kahn tampoco son símbolos metafísicos; son una forma de mediación metafísica, por medio de la arquitectura, que nos lleva a reconocer los límites de nuestra propia existencia y a deliberar sobre la esencia misma de la vida. Nos conducen a experimentar nuestra propia existencia con una intensidad única. De forma similar, las obras maestras del primer movimiento moderno no representan optimismo y amor a la vida a través del simbolismo arquitectónico. Incluso décadas después de que estos edificios se concibieran, evocan y conservan estas sensaciones positivas; despiertan y hacen que nazca la esperanza que germina en nuestra alma. Los

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.



"Cuando en mis películas llueve, simplemente llueve", Andréi Tarkovski, *Nostalgia*, 1983. La casa con goteras de Domenico. Producción: Opera Film (Roma) para RAI TV Rete 2 en asociación con Sovinfilm (Unión Soviética).

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioseksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioseksp on 2019-03-13 06:52:35.

alegres edificios de Erik Gunnar Asplund para la Exposición de Estocolmo (1930) no pueden considerarse símbolos de optimismo, y el sanatorio de Paimio (1929-1933) de Alvar Aalto no es una mera metáfora de la curación; incluso hoy en día estas obras maestras ofrecen la reconfortante promesa de un futuro mejor.

Por supuesto, una obra de arte puede tener contenidos e intenciones simbólicas conscientes, pero resultan insignificantes para el impacto artístico o la resistencia temporal de la obra. Incluso la obra de arte más sencilla en su apariencia externa no está desprovista de significado o de conexiones con nuestro mundo existencial y experiencial. Una obra de arte admirable es siempre una condensación en imagen capaz de mediar toda la experiencia del ser-en-el-mundo a través de una única imagen. Sin embargo, como escribe Anton Ehrenzweig: "La abstracción científica difiere de una generalización vacía, en el sentido en que el arte abstracto potente difiere del ornamento vacío".[9] En palabras de Andréi Tarkovski: "La imagen no es este o aquel sentido expresado ahí por el director, sino todo un mundo que se refleja como en una gota de agua".[10]

Análogamente, el impacto mental de la arquitectura no tiene su origen en un juego formal o estético, sino que surge a partir de la experiencia de un sentido de la vida auténtico. La arquitectura no inventa significado; solo puede conmovernos si es capaz de tocar algo ya sepultado en nuestras memorias corporales.

El arte y la emoción

La forma artística de la arquitectura media y evoca sentimientos y sensaciones existenciales. Sin embargo, la arquitectura de nuestro tiempo ha estandarizado las emociones y normalmente elimina completamente emociones extremas tales como la pena y la dicha, la melancolía y el éxtasis.

Los lugares y las calles que conciben la literatura, la pintura y el cine están tan saturados de emoción y son tan reales como las casas y ciudades construidas en piedra. Las "ciudades invisibles" de Italo Calvino enriquecen la geografía urbana del mundo del mismo modo que las ciudades materiales construidas a través del trabajo de miles de manos. Las habitaciones corrientes y desoladas de los cuadros de Edward Hopper o la habitación destartalada

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

de Arlés que pintó Vincent van Gogh están tan llenas de vida y afecto como las habitaciones "reales" en las que vivimos. La "zona" de la película *Stalker* de Andréi Tarkovski, que exuda un inexplicable aire de amenaza y desastre, es sin duda más real en nuestra experiencia que los edificios industriales anónimos reales de Estonia, donde se rodó la película, porque el paisaje que el magistral director de cine describe contiene significados humanos más importantes que su original real físico. La "sala" misteriosa que buscan "el escritor" y "el científico" bajo la guía de Stalker se revela finalmente como una sala corriente, pero la imaginación de los viajeros, así como la del espectador de la película, la han transformado en el punto central de la película con un significado metafísico. Esta sala corriente ha pasado a ser el "omega" de Pierre Teilhard de Chardin, "el punto desde el cual el mundo puede verse como un todo y correctamente".[11]

La experiencia artística como intercambio

En la experiencia del arte y de la arquitectura tiene lugar un peculiar intercambio; yo proyecto mis emociones y asociaciones en la obra, o en el espacio, y esta me presta su aura, que emancipa mis percepciones y pensamientos. En opinión de Joseph Brodsky, un poema dice a su lector: "Sé como yo".[12] El espacio imaginario que sugiere la obra se vuelve real y pasa a formar parte de mi mundo vital experiencial. Por ejemplo, cuando experimento la emotiva melancolía de la arquitectura de Miguel Ángel, en realidad me emociono por mi propio sentido de la melancolía evocado y reflejado por la obra de arquitectura. Presto mi melancolía a la escalera de la biblioteca Laurenciana, del mismo modo que presto mi experiencia de la espera frustrada a Raskólnikov al leer *Crimen y castigo* de Fiódor Dostoyevski. Esta identificación con la obra de arte y la escena que esta describe es tan poderosa que encuentro insoportable mirar el cuadro de Tiziano *El degollamiento de Marsias* (hacia 1575), en el que se desolla vivo al sátiro en venganza de Apolo, porque siento cómo mi piel está siendo violentamente despellejada.

Una obra de arquitectura no se experimenta como una serie de imágenes retinianas aisladas; se toca y se vive en su material completo e integrado, en su esencia corporal y espiritual. Una obra de arte significativa es siempre un mundo y un microcosmos completo. Ofrece formas placenteras

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

y superficies moldeadas para el tacto del ojo, pero también incorpora e integra estructuras físicas y mentales, al tiempo que otorga una coherencia y una significación fortalecidas a nuestra experiencia existencial del ser. Un gran edificio realza y articula nuestro entendimiento de la gravedad y de la materialidad, de la horizontalidad y de la verticalidad, de las dimensiones que están por encima y por debajo, así como los enigmas eternos de la existencia, la luz y el silencio.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

La melancolía arquitectónica de un gigante del arte.
Miguel Ángel Buonarroti y Bartolomeo Ammannati, biblioteca Laurenciana, Florencia, Italia, 1525.
Vista de la escalera desde arriba.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

Notas

1 Kearney, Richard, *The Wake of Imagination. Toward a Postmodern Culture,* Routledge, Londres, 1994, pág. 191.

2 Kojo, Ilpo, "Mielikuvat ovat aivoille todellisia" [Las imágenes son reales para el cerebro], *Helsingin Sanomat*, 16 de mayo de 1996. El grupo de investigación de Harvard University que está bajo las órdenes del doctor Stephen Kosslyn ha establecido que las áreas del cerebro que participan en la formación de imágenes son las mismas donde se procesan las señales nerviosas que proceden de los ojos y que producen la percepción visual. La actividad de esta zona del cerebro donde se producen las imágenes internas es similar a cuando se miran imágenes de verdad.

3 Borges, Jorge Luis, "Prólogo", en *Jorge Luis Borges. Obra poética 1923-1976*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, 3ª ed., pág. 21. Citado en Thurell, Sören, *The Shadow of a Thought: The Janus Concept in Architecture*, The Royal Institute of Technology, Estocolmo, 1989, pág. 2.

4 Calvino, Italo, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milán, 1988 (versión castellana: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela, Madrid, 2007, 7ª ed.).

5 Ballard, James Graham, *Crash* [1973], Harper Perennial, Londres, 2008 (versión castellana: *Crash*, Minotauro, Barcelona, 2008, pág. 3). Citado en Svendsen, Lars Fr. H., *Kjedsomhetens filosofi*, Tammi, Helsinki, 2005 (versión castellana: *Filosofía del tedio*, Tusquets, Barcelona, 2006).

6 Benedikt, Michael, *For an Architecture of Reality*, Lumen Books, Nueva York, 1987.

7 Tarkovski, Andréi, *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Rialp, Madrid, 2005.

8 Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, París, 1948 (versión castellana: *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 2003).

9 Ehrenzweig, Anton, *The Hidden Order of Art*, Paladin, St Albans, 1973, pág. 146 (versión castellana: *El orden oculto del arte*, Labor, Barcelona, 1973).

10 Tarkovski, Andréi, *op. cit.*, págs. 134-135.

11 Citado en Valjakka, Timo (ed.), *Juhana Blomstedt. Muodon arvo* [Juhana Blomstedt. La importancia de la forma], Painatuskeskus, Helsinki, 1995.

12 Brodsky, Joseph, "An Immodest Proposal", conferencia impartida en la Library of Congress de Washington, octubre de 1991, recogida en *On Grief and Reason*, Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 1997, pág. 206 (versión castellana: "Una proposición inmodesta", en *Del dolor y la razón: ensayos*, Destino, Barcelona, 2000).

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

Auguste Rodin, *La catedral*, bronce, 65 x 30 x 30 cm, 1910.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioseksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioseksp on 2019-03-13 06:52:35.

Capítulo octavo
La teoría y la vida

> "¿Dónde está la Vida que hemos perdido viviendo?
> ¿Dónde está la sabiduría que hemos perdido en conocimiento?
> ¿Dónde está el conocimiento que hemos perdido en información?"[1]
>
> T. S. Eliot

La teoría y la producción

En su ensayo "The Sculptor Speaks", Henry Moore —sin duda uno de los más grandes artistas del siglo XX— escribe acerca de la relación entre el trabajo creativo y su análisis: "Para un escultor o un pintor es un error hablar o escribir muy a menudo acerca de su obra, pues libera una tensión que resulta necesaria para su trabajo. Al intentar expresar sus objetivos con una exactitud lógica acabada, puede convertirse fácilmente en un teórico cuya verdadera obra sea solo una exposición enjaulada de conceptos desarrollados en términos de lógica y de palabras".[2]

Este pasaje expresa una desconfianza característica del artista respecto al papel de la verbalización, de la inteligencia y de la teorización de una obra de arte o del análisis del arte desde un punto de vista intelectual. Sin embargo, el escultor conecta los actos intuitivos y espontáneos de la producción y el inconsciente, sintetizando la esencia del acto creativo en una capacidad racional analítica del hombre: "No obstante, aunque la parte no lógica, instintiva y subconsciente de la mente debe desempeñar su papel en su obra, también tiene una mente consciente, que está activa. El artista trabaja con una concentración de toda su personalidad y su parte consciente resuelve conflictos, organiza recuerdos y le impide intentar caminar en dos direcciones al mismo tiempo".[3]

Henri Matisse comparte la desconfianza de Henry Moore respecto a la explicación verbal de la intención artística en este consejo, bastante sorprendente, que da a los jóvenes pintores aspirantes: "Antes de nada debes cortarte la lengua, porque tu decisión te quita el derecho a expresarte a ti mismo con otra cosa que no sea el pincel".[4]

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

Henry Moore, *Pieza para ovejas*, 4,35 m de altura, 1971-1972. Fotografía de Emily Peters.
La escultura se sitúa en una zona de pasto detrás del estudio donde Henry Moore solía trabajar en sus maquetas. El escultor hizo la *Pieza para ovejas* como un regalo para estas; el tamaño de la escultura permite a los animales pasar por debajo y restregarse contra sus superficies interiores.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioseksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioseksp on 2019-03-13 06:52:35.

Hoy en día parece haber una confusión extendida en lo que se refiere al papel de la teoría en el campo del arte, así como en la relación entre la teoría de la arquitectura y su producción. Adoptar una posición teórica y hacer explícitas declaraciones filosóficas verbalizadas se consideran a menudo requisitos previos para una arquitectura cargada de significado. Como resultado, la enseñanza de la arquitectura tiende a estar dominada por la conceptualización y la articulación de intenciones conscientes, y la arquitectura de vanguardia actual a menudo resulta un simple medio de expresar ideas intelectuales o especulativas.

Personalmente no creo en la necesidad, ni siquiera en la posibilidad, de una teoría global de la arquitectura obligatoria mediante la cual puedan generarse soluciones y significados del proyecto. Sin embargo, al mismo tiempo creo que los análisis conceptuales, filosóficos y teóricos de la arquitectura tienen un papel nada desdeñable. Y, lo que es más importante, los proyectistas necesitan ser lo suficientemente conscientes de sus aspiraciones y métodos como para no "intentar caminar en dos direcciones al mismo tiempo", como el maestro Henry Moore aconseja.

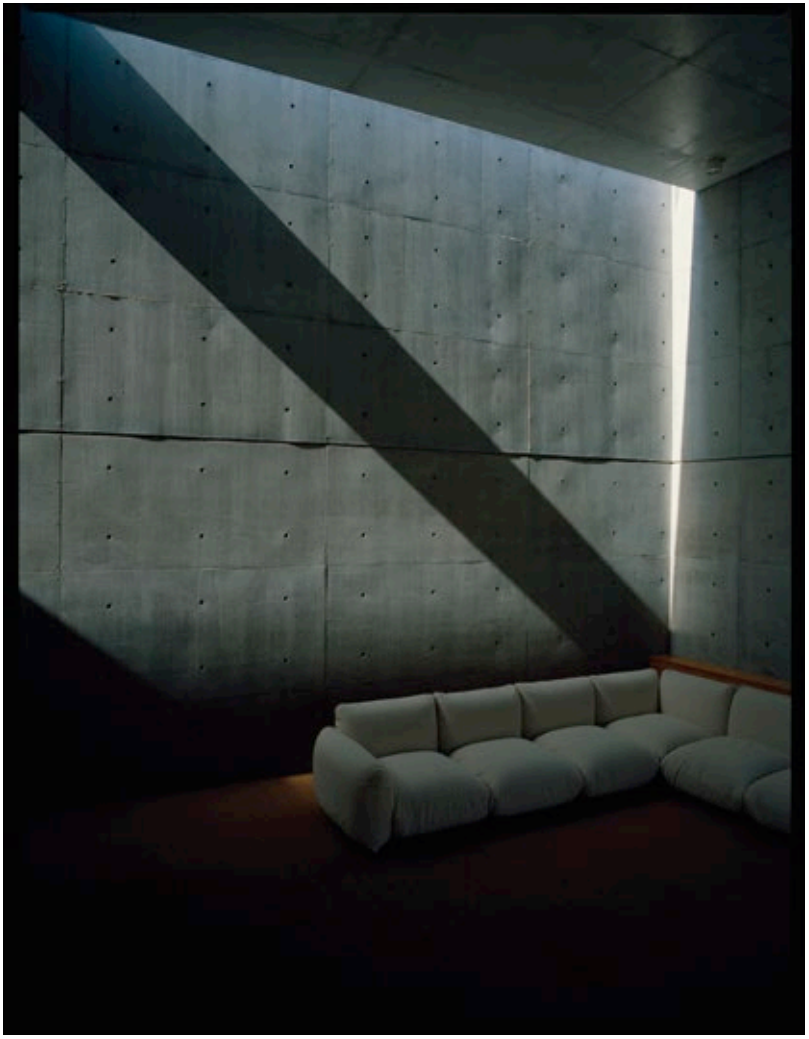
La oposición entre teoría y producción

Quizá más interesante que la correlación entre teoría y arquitectura sea la distancia, la tensión y la interacción dialéctica entre un punto de partida teórico y una exploración creativa. Tadao Ando ha expresado de un modo un tanto sorprendente un deseo de una oposición similar entre funcionalidad e inutilidad: "Me parece interesante apartar a la arquitectura de la función tras haber asegurado la observación de base funcional. En otras palabras, me gusta ver hasta dónde la arquitectura puede perseguir la función y, entonces, después de haber realizado la búsqueda, ver cuán lejos se la puede apartar de la función. La importancia de la arquitectura se encuentra en la distancia entre la arquitectura y la función".[5]

En todo campo creativo, el proceso de desaprender es tan importante como el de aprender, olvidar es tan importante como recordar y la incertidumbre es tan importante como la certidumbre. Por ejemplo, Gaston Bachelard escribe acerca del valor de olvidar lo que se sabe: "Es preciso, pues, que el saber vaya acompañado por un olvido igual del saber mismo. El no-saber no es

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.



"El significado de la arquitectura se encuentra en la distancia entre la arquitectura y la función".
Tadao Ando, casa Koshino, Ashiya, Hyogo, Japón, 1979-1981; ampliación 1988-1994. Fotografía de Yoshio Takase.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

una forma de ignorancia, sino un difícil acto de superación del conocimiento. Solo a este precio una obra es, a cada instante, esa especie de comienzo puro que hace de su creación un ejercicio de libertad".[6] El conocimiento es útil para un intento creativo cuando se lo olvida después de haberse convertido en un ingrediente del cuerpo y de la personalidad de cada uno. El momento de mirar el mundo o realizar un trabajo específico como si no se hubiera hecho nunca antes constituyen el instante creativo y el marco de la mente.

En el acto de producción artística debe reprimirse, si no olvidarse completamente, una conciencia teórica o intelectual. Dicho de un modo más preciso, solo el saber corporal divorciado de la atención consciente parece ser útil en el trabajo creativo. Jorge Luis Borges hace una observación provocativa sobre su propia forma de trabajar: "Cuando escribo algo, no intento entenderlo. No creo que la inteligencia tenga mucho que ver con el trabajo de un escritor. Creo que uno de los pecados de la literatura moderna es que es demasiado consciente de sí misma".[7] Incluso en el simple acto de montar en bicicleta, se suprime el conocimiento teórico de cómo el vehículo se mantiene en pie, pues la actividad se ejecuta inconscientemente a través de la memoria del cuerpo; si, desde un punto de vista teórico y objetivo, se intenta pensar qué está sucediendo en el acto de equilibrio complejo y dinámico de montar en bicicleta, se corre el peligro inmediato de caerse. Moshé Feldenkrais sostiene:

> "La ejecución de una acción no prueba de ningún modo que sabemos, aunque sea de un modo superficial, lo que estamos haciendo o cómo lo estamos haciendo. Si intentamos llevar a cabo una acción con conciencia —es decir, seguirla detalladamente—, pronto descubriremos que incluso la más sencilla y común de las acciones, como levantarse de una silla, constituye un misterio, y que no tenemos ni idea de cómo está hecha".[8]

El poeta, el escultor o el arquitecto trabajan a través de todo su ser físico y mental y no fundamentalmente a través del intelecto, la teoría o las habilidades profesionales adquiridas. De hecho, para que sea de utilidad, aquello que se ha aprendido tiene que olvidarse. "En mi obra nunca he hecho ningún uso de cosas que hubiera conocido antes de empezar mi nuevo proyecto artístico",[9] me dijo en una conversación el gran escultor vasco Eduardo Chillida.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

Esta paradoja simultaneidad de olvidar y de saber, de aprender y de desaprender, es concebible cuando entendemos la naturaleza fundamentalmente inconsciente y colaborativa de todo intento artístico o creativo. El verdadero artista y creador colabora con la tradición silenciosa del oficio y desarrolla el saber tácito que ha acumulado en la tradición del oficio en cuestión.

El trabajo artístico siempre se ve obligado a ser una colaboración simultánea a diferentes niveles. Como John Dewey expresa en su fundamental libro *El arte como experiencia*,[10] la dimensión artística surge a partir del encuentro de la obra y de su lector/observador. La experiencia artística es un esfuerzo colaborativo del escritor y del lector, del pintor y del observador, del arquitecto y del habitante. Como sostiene Jean-Paul Sartre: "Es el esfuerzo conjunto de autor y lector que pone en escena ese objeto concreto e imaginario que es el trabajo de la mente. No hay arte excepto aquel para y mediante otros".[11]

"Solo es posible una gran poesía, si hay grandes lectores",[12] sostiene significativamente Walt Whitman. Resulta igualmente evidente que hay buenos edificios solo en tanto que hay buenos habitantes y ocupantes; pero ¿no estamos nosotros, ciudadanos de este mundo obsesivamente consumista y materialista, perdiendo nuestra capacidad de habitar y, en consecuencia, volviéndonos incapaces de promover la arquitectura como grandes usuarios/lectores de espacios arquitectónicos y de narrativas? En una de sus notas, Ludwig Wittgenstein sugiere que, en realidad, este podría ser el caso: "La arquitectura eterniza y sublima siempre algo. Por eso no puede haber arquitectura donde no hay nada que sublimar".[13] ¿Hemos perdido en nuestra cultura y en nuestras vidas personales las dimensiones que merecerían sublimarse? ¿Hemos perdido la dimensión de ideales en nuestro mundo obsesivamente materialista? El pensamiento arquitectónico surge a partir de condiciones dadas, pero siempre aspira a un ideal, de ahí que la pérdida de la dimensión ideal de la vida implique la desaparición de la arquitectura.

Las obras de arquitectura raramente son construidas por un único arquitecto; los edificios surgen del esfuerzo colaborativo de decenas, a veces miles, de individuos, expertos, constructores, artesanos, ingenieros e inversores. Pero la arquitectura significa colaboración en otro sentido, quizá más fundamental. Los edificios cargados de significado surgen a partir de la tradición

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

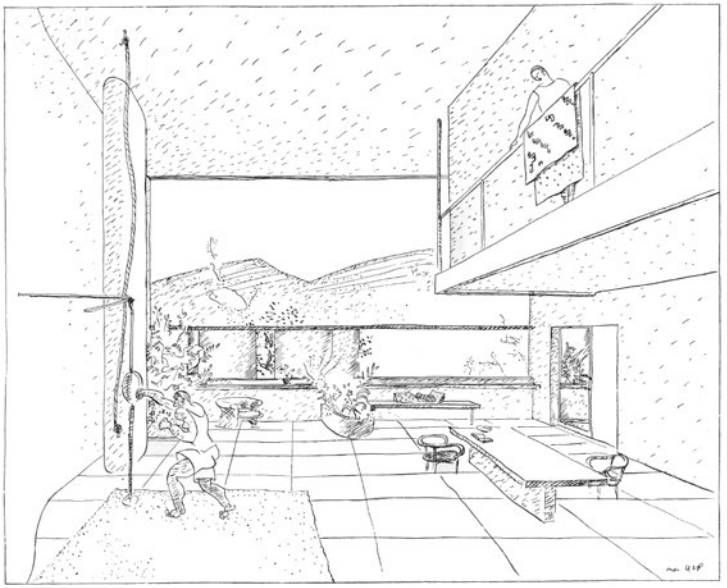
y constituyen y continúan una tradición. En su libro *El arte de la novela*, Milan Kundera escribe acerca de "la sabiduría de la novela";[14] sostiene que todos los grandes escritores escuchan esta sabiduría y, en consecuencia, todas las grandes novelas son más sabias que sus propios escritores. Sin duda también existe una "sabiduría de la arquitectura", y todos los arquitectos significativos escuchan dicha sabiduría en su trabajo. Ningún arquitecto digno de su oficio trabaja solo, sino que trabaja con toda la historia de la arquitectura "en sus huesos",[15] como escribe T. S. Eliot acerca del autor consciente de la tradición. El gran regalo de la tradición es que podemos escoger a nuestros colaboradores; podemos colaborar con Filippo Brunelleschi y Miguel Ángel si somos lo suficientemente sabios como para hacerlo.

En el libro primero de *Los diez libros de arquitectura*, Vitruvio hace hincapié en la importancia de ubicar la destreza manual junto a una base teórica: "Los arquitectos que sin teoría, y solo con la práctica, se han dedicado a la construcción, no han podido conseguir labrarse crédito alguno con sus obras, como tampoco lograron otra cosa que una sombra, no la realidad, los que se apoyaron solo en la teoría. En cambio, los pertrechados de ambas cosas, como soldados provistos de todas las armas necesarias, han llegado más prestos y con mayor aplauso a sus fines".[16]

Desde mi punto de vista, la disciplina de la arquitectura tiene que basarse en una tríada de análisis conceptual, producción de la arquitectura y experiencia —o encuentro con ella— en su ámbito mental, sensorial y emocional. En lo que quiero hacer hincapié es en que es indispensable un encuentro emocional con la arquitectura tanto para crear arquitectura cargada de significado como para su apreciación y su comprensión. La práctica proyectual que no esté basada en la complejidad y en la sutilidad de la experiencia se atrofia en un profesionalismo muerto carente de contenido poético e incapaz de emocionar al alma humana, mientras que un estudio teórico que no se vea abonado por un encuentro personal con la poética del construir está condenado a permanecer alienado y a ser especulativo, y, como mucho, podrá elaborar únicamente relaciones entre los elementos aparentes de la arquitectura. Pero no existen "elementos" en los fenómenos artísticos, pues las partes derivan su significado a partir del todo.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.



Las obras fundamentales del movimiento moderno son imágenes de una realidad viva y de un estilo de vida recién emancipado. La arquitectura no es simplemente un objeto estetizado, sino una puesta en escena y una conformación de la vida.
Le Corbusier, jardín suspendido, Immeubles-Villas Wanner (proyecto), Ginebra, 1928-1929.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

La arquitectura como imagen de la vida

La arquitectura proporciona nuestros iconos existenciales más importantes, iconos mediante los cuales podemos entender tanto nuestra cultura como a nosotros mismos. Las obras importantes del movimiento moderno son imágenes de una realidad viva y de un estilo de vida recién emancipado; las obras de nuestro tiempo son con frecuencia simplemente imágenes autorreferenciales de la propia arquitectura. Las obras que actualmente se celebran a menudo tratan con temas filosóficos de representación más que con un contenido mental; constituyen discursos dentro de la propia disciplina que no reflejan la vida real.

Yo mismo sería el último en cuestionar la validez de la investigación académica y teórica, pero quiero alentar investigaciones llevadas a cabo con sentidos perceptivos y con un corazón receptivo y empático. La arquitectura es una forma artística del ojo, de la mano, de la cabeza y del corazón. La práctica de la arquitectura exige al ojo una observación precisa y perspicaz. Requiere de las destrezas de la mano, que deben entenderse como un instrumento activo para procesar ideas en el sentido heideggeriano del término. Puesto que la arquitectura es un arte de construcción y fabricación física, sus procesos y sus orígenes son ingredientes esenciales para su propia expresión. El arquitecto necesita de su cabeza para pensar con claridad; las grandes obras de arquitectura nunca surgen de un pensamiento confuso. A pesar de ello, la arquitectura requiere de una categoría especial de pensamiento, un pensamiento corporal a través del propio medio de la arquitectura. Finalmente, el arquitecto necesita de su corazón con el fin de imaginar situaciones de la vida real y sentir compasión por el destino humano. En mi opinión, la labor del corazón como requisito previo está muy infravalorada por la arquitectura de nuestro tiempo, una arquitectura egocéntrica y falsamente segura de sí misma.

La tarea del arte

Dado que la actual cultura consumista de los medios de comunicación y de información manipula cada vez más la mente humana a través de entornos mediatizados, de condicionamientos comerciales y entretenimiento entumecedor, el arte tiene la misión de defender la autonomía de la experiencia individual y proporcionar una base existencial para la condición humana. Una de

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

las tareas fundamentales del arte es salvaguardar la autenticidad e independencia de la experiencia humana.

En general, los escenarios de nuestras vidas se están convirtiendo irremediablemente en algo *kitsch* producido en serie y con un enfoque universal. En mi opinión, sería un idealismo infundado creer que el curso de nuestra cultura obsesivamente materialista podría verse alterado en un futuro inmediato. Sin embargo, es justamente por esta visión pesimista del futuro de las culturas tecnológicamente avanzadas por lo que es tan importante la tarea ética de la arquitectura y del arte. En un mundo donde finalmente todo se vuelve parecido, insignificante e intrascendente, el arte y la arquitectura tienen que conservar las diferencias de significado y, en particular, los criterios de calidad sensorial experiencial y existencial. Sigue siendo responsabilidad del artista y del arquitecto defender el enigma de la vida y el erotismo del mundo vivo.

"La literatura seguirá teniendo una función únicamente si poetas y escritores se proponen empresas que ningún otro osa imaginar", declara Italo Calvino. "El gran desafío de la literatura es poder entretejer los diversos saberes y los diversos códigos en una visión plural, facetada del mundo".[17] Desde mi punto de vista, la confianza en el futuro de la arquitectura debe basarse en el conocimiento mismo de su tarea concreta; los arquitectos necesitan imponerse tareas que nadie más sabe cómo imaginar. Los significados existenciales de habitar el espacio pueden articularse únicamente mediante el arte de la arquitectura. De este modo, la arquitectura continúa teniendo una gran tarea humana en la mediación entre el mundo y nosotros mismos y en proporcionar un horizonte de entendimiento de la condición humana existencial.

"Mi confianza en el futuro de la literatura consiste en saber que existen cosas que solo nos puede dar la literatura, mediante medios específicos de ella",[18] escribe Italo Calvino en su libro *Seis propuestas para el próximo milenio*, y continúa (en otro capítulo):

> "En una época en que triunfan otros *media* velocísimos y de amplio alcance, y en que corremos el riesgo de achatar toda comunicación en una costra uniforme y homogénea, la función de la literatura es la de establecer una comunicación entre lo que es diferente en cuanto es diferente, sin atenuar la diferencia, sino exaltándola, según la vocación propia del lenguaje escrito".[19]

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

Andy Goldsworthy, *Dientes de león en círculo prendidos con espinas a los tallos de adelfillas dobladas por el viento*, parque de esculturas de Yorkshire, West Bretton, Reino Unido, 1 de mayo de 1987.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioteksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioteksp on 2019-03-13 06:52:35.

Desde mi punto de vista, la tarea de la arquitectura consiste en mantener la diferenciación y la articulación jerárquica y cualitativa del espacio existencial. En lugar de participar en el proceso de acelerar aún más la experiencia del mundo, la arquitectura tiene que ralentizar la experiencia, detener el tiempo y defender la lentitud natural y la diversidad de la experiencia. La arquitectura debe defendernos contra la exposición, el ruido y la comunicación excesivos. Finalmente, la tarea de la arquitectura consiste en preservar y defender el silencio.

Generalmente se considera el arte como un medio para reflejar la realidad a través del artefacto artístico. A menudo el arte de nuestro tiempo refleja, de una manera que da que pensar, las experiencias de alienación y de angustia, de violencia y de inhumanidad. En mi opinión, el simple reflejo y la mera representación de la realidad dominante no constituyen una misión suficiente para el arte. El arte no debería aumentar o reforzar la miseria humana, sino aliviarla. El deber de la arquitectura y del arte es investigar los ideales y los nuevos modos de percepción y de experiencia, y de este modo abrir y ampliar los límites de nuestro mundo.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

Shirin Neshat, *Lazos afectivos*, impresión con acabado de resina y tinta, 86,4 x 130,8 cm, 1995. Edición de 10+1 AP. Fotografía de Kyong Park.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspl/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspl on 2019-03-13 06:52:35.

Notas

1 Eliot, T. S., "Choruses from 'The Rock'" [1934], en *The Complete Poems and Plays*, Faber & Faber, Londres, 1987, pág. 147 (versión castellana: "Coros de 'La roca'", en *Poesías reunidas 1909-1962*, Alianza Editorial, Madrid, 1978, pág. 169).

2 Moore, Henry, "The Sculptor Speaks", en James, Philip (ed.), *Henry Moore on Sculpture*, MacDonald, Londres, 1966, pág. 62.

3 Ibíd.

4 Barr, Alfred H., *Matisse: His Art and his Public* [1951], citado en Flam, Jack D. (ed.), *Matisse on Art*, E. P. Dutton, Nueva York, 1978, pág. 9.

5 Ando, Tadao, "The Emotionally Made Architectural Spaces of Tadao Ando" [1980], citado en Frampton, Kenneth, "The Work of Tadao Ando", en *GA Architect*, 8 (*Tadao Ando*), ADA Edita, Tokio, 1987, pág. 11.

6 Bachelard, Gaston, introducción a *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, París, 1957 (versión castellana: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1965, pág. 25).

7 Borges, Jorge Luis, *This Craft of Verse*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)/ Londres, 2000, pág. 118 (versión castellana: *Arte poética: seis conferencias*, Crítica, Barcelona, 2001, 3ª ed.)

8 Feldenkrais, Moshé, *Awareness through Movement*, Harper & Row, Nueva York, 1977, pág. 46 (versión castellana: *Autoconciencia por el movimiento: ejercicios para el desarrollo personal*, Paidós, Barcelona, 2007, 11ª ed.). Citado en Wilson, Frank R., *The Hand: How Its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture*, Pantheon Books, Nueva York, 1998, pág. 242 (versión castellana: *La mano: de cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana*, Tusquets, Barcelona, 2002).

9 Fragmento de una conversación privada del autor con Eduardo Chillida en Helsinki en 1987.

10 Dewey, John, *Art as Axperience* [1934], Perigee Books, Nueva York, 1980 (versión castellana: *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008).

11 Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, París, 1948 (versión castellana: *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 2003).

12 Citado en Brodsky, Joseph, *Less than One. Selected Essays*, Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 1997, pág. 179 (versión castellana: *Menos que uno. Ensayos escogidos*, Ediciones Siruela, Madrid, 2006, pág. 162).

13 Henrik, Georg y Nyman, Heikki (eds.), *Ludwig Wittgenstein. Culture and Value*, Blackwell Publishing, Oxford, 1998, pág. 74e (versión castellana: *Aforismos, cultura y valor*, Espasa Calpe, Pozuelo de Alarcón, 2007, pág. 141).

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

14 Kundera, Milan, *L'Art du roman: essai*, Gallimard, París, 1995 (versión castellana: *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 2006, 3ª ed.).

15 Eliot, T. S., "Tradition and the Individual Talent", en *Selected Essays*, Faber & Faber, Londres, 1948, págs. 14-15 (versión castellana: *Lo clásico y el talento individual*, Universidad Nacional de México, México, 2004). "El sentido histórico implica una percepción no solo de la cualidad pasada del pasado, sino de su presencia. El sentido histórico obliga a un hombre a escribir no solo con su propia generación en sus huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura [...] tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo".

16 Vitruvio, libro primero de *Los diez libros de arquitectura*, Editorial Iberia, Barcelona, 1986, pág. 5. Citado en Granger, Frank, *Vitruvius on Architecture*, William Heinemann/Harvard University Press, Londres/Cambridge (Mass.), 1955, pág. 7.

17 Calvino, Italo, "Moltiplicità", en *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milán, 1988 (versión castellana: "Multiplicidad", en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 2007, 7ª ed., pág. 114).

18 Ibíd.

19 Ibíd., "Rapidez", págs. 57-58.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspl/detail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspl on 2019-03-13 06:52:35.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/biblioteksp/detail.action?docID=3225827.
Created from biblioteksp on 2019-03-13 06:52:35.

Agradecimientos

El manuscrito de este libro recurre a ideas y formulaciones desarrolladas en muchas de mis conferencias, entre las que se incluyen: "Espacio vivido: experiencia corporal y pensamiento sensorial" (Copenhague, 1999), "Tocar el mundo: espacio vivido, visión y hapticidad" (Barcelona, 2007), "Espacio, lugar, memoria e imaginación: la dimensión temporal del espacio existencial" (Berkeley, 2007), "Generosidad, humildad y expresión artísticas: el sentido de la realidad e idealización en la arquitectura" (Montreal, 2007), "Materia, hapticidad y tiempo: el lenguaje de la materia y la imaginación material" (Almagro, 2007) y "El yo y el mundo: espacio vivido, visión y hapticidad" (Viena, 2008).

El prefacio de este libro está basado en parte en los temas de mi contribución al simposio literario organizado por la Philosophy of Education Society of Australasia en 2007, donde abordaba temas que aparecen en el libro de Marjorie O'Loughlin, *Embodiment and Education: Exploring Creatural Existence* (Springer, Dordrecht, 2006).

Confieso que la historicidad y la estratificación colectiva del pensamiento me han ido interesando cada vez más, al tiempo que me inspiraban cada vez mayor respeto. Como reflejo de esta actitud he sustituido mis formulaciones personales por citas de textos ajenos cuando he encontrado estas ideas en los libros que he leído.

Me gustaría mencionar especialmente la importancia de dos libros que leía mientras compilaba el material y los temas para este texto. Para los temas anatómicos y neurológicos he confiado mucho en el libro de Frank R. Wilson *La mano: de cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana*. Debo recordar al lector que mi educación y formación profesional es la de un arquitecto. El reciente libro de Richard Sennett *El artesano* me ofreció un importante apoyo en mis opiniones sobre la esencia del oficio.

Me gustaría agradecer a los colaboradores de mi despacho en Helsinki —Marita Vehman, Arja Riihimäki, Senay Getachew y Philip Tidwell— la ayuda prestada a lo largo de todo el proceso de trabajo en este libro.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

Un agradecimiento especial a Helen Castle, editora de John Wiley & Sons, por sus valiosos comentarios y sugerencias a diversas versiones del manuscrito. También me gustaría agradecer a Miriam Swift y Françoise Vaslin su trabajo de supervisión de la corrección, diseño e impresión del libro, a Abigail Grater su comprensión y cuidadosa corrección, a Caroline Ellerby su labor de documentación fotográfica, a Karen Willcox el diseño de la edición inglesa y a Calver Lezama su ayuda en general.

Juhani Pallasmaa

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

Índice de nombres

Los números en *cursiva* indican los pies de foto.

A

Aalto, Alvar
- Ayuntamiento de Säynätsalo 68
- biblioteca municipal de Viipuri 82, *83*
- Casa de la cultura, Helsinki *67*
- Casa experimental en Muuratsalo 84, *85*
- iglesia de las Tres Cruces, Vuoksenniska, Imatra *78*, 109, *110*
- sanatorio de Paimio 153
- Universidad de Jyväskylä 68

Ammannati, Bartolomeo
- biblioteca Laurenciana, Florencia *156*

Anaxágoras 33

Ando, Tadao
- casa Koshino, Ashiya, Hyogo *162*

Aristóteles 33

Arnaud, Noël 9

Asplund, Erik Gunnar
- Exposición de Estocolmo 153

B

Bachelard, Gaston *13*, 14, 17, 161

Ballard, James Graham
- *Crash* 149

Balzac, Honoré de 25, 91

Beatles, Los
- *Lucy in the Sky with Diamonds* 36

Bell, sir Charles 30

Belot, Jean
- *Oeuvres 45*

Benedikt, Michael 149

Benjamin, Walter 115

Berenson, Bernard 113

Berger, John 100, 101, 103
- *Sobre el dibujo* 57, *58*

Bernard 94

Blomstedt, Aulis 104, *105*, 127

Blomstedt, Juhana *121*, 143

Bloomer, Kent C.
- *Cuerpo, memoria y arquitectura* (con Charles W. Moore) 111

Borges, Jorge Luis 57, 140, 148, 163

Boyle, Marjorie O'Rourke 33

Brancusi, Constantin 59, 89, 94
- *Escultura para el ciego* 104
- *Sócrates* 93

Brodsky, Joseph 89, 124, 154

Bronowski, Jacob
- *El ascenso del hombre* 40,

Bruce, H. M. 10

Brunelleschi, Filippo 151, 165
- Santa Maria del Fiore, Florencia 72

Bulwer, John
- *Chirologia, Naturall Language of Hand* 44, *47*

C

Caín 29

Calvino, Italo 149, 153
- *Seis propuestas para el próximo milenio 168*

Cartier-Bresson, Henri
- *Alberto Giacometi en la Rue d'Alésia 46*

Casey, Edward S. 132

Cézanne, Paul 91, 94, 144
- *Mont Sainte-Victoire 92*

Chardin, Teihard de
- 'Omega' 154

Chéjov, Antón 57

Chillida, Eduardo 163

Coetzee, J. M. 141

Collins, Billy 124

Cuvier, Georges Léopold 100

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

D
Da Vinci, Leonardo 126
Dewey, John
El arte como experiencia 164
Dichter, Misha 87
Doczi, György 127
Dostoyevski, Fiódor
Crimen y castigo 154

E
Eco, Umberto
El nombre de la rosa 141
Edgerton, Harold E.
Tenista 32
Ehrenzweig, Anton 87, 107, 153
El orden oculto del arte 106, *120*
The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing 106
Einstein, Albert 14, *16*, 133
Eliot, T. S. 159, 165
Elkins, James 93, 101
Escévola, Mucio 29
Escher, M. C.
Manos que dibujan 98

F
Feldenkrais, Moshé 163

G
Gass, William H. 119
Gaudí, Antoni 87
iglesia de la colonia Güell, Barcelona *86*
Giacometti, Alberto 57
Mujer de pie 56
Goethe, Johann Wolfgang W. von 93, 113
Goldsworthy, Andy
Dientes de león en círculo prendidos con espinas a los tallos de adelfillas dobladas por el viento 169
Graves, Claire W. 7

H
Hadamard, Jacques 14, 106
Heidegger, Martin 14, 51, 130, 135
Holl, Steven 20
Hopper, Edward 153
Horn, Rebecca
El dormitorio de Buster 146
Huxley, Aldous 150

I
Iliescu, Sanda 104

J
James, William 106
Jarrell, Randall 91
Jay, Martin 111
Jaynes, Julian 39
Johnson, Mark 10
Metáforas de la vida cotidiana (con George Lakoff) 39
Philosophy in the Flesh (con George Lakoff) 10, 131, 132
The Body in the Mind 132
Joy, Rick 74
Judas 42

K
Kahn, Louis I. 115, 128, 130, 151
Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas 115
Salk Institute, La Jolla, California 113, *114*
Yale Center for British Art, New Haven, Connecticut 115
Kant, Immanuel 25
Kearney, Richard 147
Klein, Melanie 148
Krupa, Gene *11*
Kundera, Milan
El arte de la novela 165

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

L
Lakoff, George
Metáforas de la vida cotidiana (con Mark Johnson) 39
Philosophy in the Flesh (con Mark Johnson) 10, 131, 132
Lang, Richard 139
Le Corbusier 27
jardín suspendido (proyecto) *166*
La mano abierta 43
Leppänen, Kaarlo 109
Levitin, Daniel 87
Lewerentz, Sigurd 128
iglesia de St Mark, Björkhagen 68, *69*
iglesia de St Petri, Klippan 68
Loos, Adolf
bar Kärtner, Viena 38
Louis, Morris 104

M
Mackay-Lyons, Bryan *73*
Malévich, Kasimir 30
Marceau, Marcel *26*
Marcel, Gabriel 9
Marden, Brice 104
Marquard, Odo 90
Matisse, Henri 27, *28*, 79, 99, 101, 159
Merleau-Ponty, Maurice 94, 111, 131, 139, 143, 144
Michaelius, Jonas 44
Miguel Ángel 151, 165
Pietà Rondanini 30
biblioteca Laurenciana, Florencia 154, *156*
Mili, Gjon *11*
Mockbee, Sam
Rural Studio, Alabama 74
Monet, Claude 91, 93
Sendero con emparrado de rosas, Giverny 95
Montagu, Ashley 111
Moore, Charles W.
Cuerpo, memoria y arquitectura (con Kent C. Bloomer) 111
Moore, Henry 15, *18*, 65, 159, 161
Pieza para ovejas 160
Murcutt, Glenn 52

N
Neshat, Shirin
Lazos afectivos 171
Sin título 45
Nietzsche, Friedrich 130

O
Oppenheimer, Meret
Mi enfermera 142
D'Ors, Eugeni 127
Orwell, George 150

P
Paget, sir Richard 46
Parker, A. S. 10
Pelli, Cesar *64*
Piano, Renzo (Renzo Piano Building Workshop) 74, 75, *76*, 82
centro J. M. Tjibaou, Nouméa, Nueva Caledonia *73*
Pietilä, Raili y Reima 81
iglesia Kaleva, Tampere *80*
Pilato, Poncio 29, 42
Plotkin, Henry 130
Pollock, Jackson 104
Pound, Ezra 89
El ABC de la lectura 128
Proust, Marcel 30
En busca del tiempo perdido 112
Pye, David *80*
The Nature and Art of Workmanship 79

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

R
Ramón y Cajal, Santiago 100
Read, Herbert 140
Rembrandt van Rijn 94
Autorretrato 92
Renoir, Jean 12
Mi vida y mi cine 126
Rietveld, Gerrit Th.
pabellón de escultura Sonsbeek, Arnhem *64*
Rilke, Rainer Maria 17, 29, *31*, 135, 139
Rockhill, Dan 74
Rodin, Auguste 29, 119
La catedral 158
Las puertas del infierno 31
El beso 31
Rorty, Richard 25
Rushdie, Salman 17, 140

S
Saarinen, Eero *64*
Sapir, Edward 44
Sartre, Jean-Paul 10, 91, 94, 143, 151, 164
Sennett, Richard 57, 87
El artesano 55, 175
Serres, Michel 19, 51
Shakespeare, William 133
Siza, Álvaro 12, *13*
Sonck, Lars
catedral de Tampere *66*, 68
Stevens, Wallace 9
Stravinski, Ígor 126

T
Tapper, Kain *50*, 61, *62*
Tarkovski, Andréi 90, 151, 153
Nostalgia 152
Stalker 154
Thackeray, William 91
Tintoretto 151
Tiziano
El desollamiento de Marsias 154
Tomlinson, Charles 103
Twombly, Cy 104

V
Valéry, Paul 131
El poder de los límites 127
Van den Berg, J. H. 21
Van Eyck, Aldo 128
Van Gogh, Vincent 91, 103, 154
Olivos en Montmajour 102
Vermeer, Johannes
Vista de Delft 30
Vitruvio
Los diez libros de la arquitectura 72, 165
Vygotsky, Lev 38

W
Washburn, Sherwood 36
Weinberg, Steven 133
West, Mark 87, *88*
Whitman, Walt 164
Williams, David Lewis
La mente en la caverna 38
Wilson, Frank R. 35, 36
La mano 33, 175
Wirkkala, Tapio *53*, 59, *60*, 61, *62*, *63*, 70, *71*, 74
Wittgenstein, Ludwig 9, 139, 164
Wogenscky, André 27
Wright, Frank Lloyd
Casa de la cascada (casa Edgar J. Kaufmann), Mill Run, Pensilvania *129*, 130

Z
Zambelli, Matteo
Tú eres más que uno (2006) *6*
Zumthor, Peter 128

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

Créditos de las ilustraciones

pág. 6: © Matteo Zambelli; pág. 11: © Gjon Mili/Getty Images; pág. 13: © estudio de Álvaro Siza; pág. 16: © Ralph Morse/Getty Images; pág. 18: © John Swope Collection/CORBIS; pág. 24: © The British Museum, Londres; pág. 26 (arriba): © Michel Boutefeu/Getty Images; pág. 26(abajo): © Michel Tcherevkoff; pág. 28: © Hélène Adant/Rapho/Contacto; pág. 31: © Musée d'Orsay, París; pág. 32: © Harold & Esther Edgerton Foundation, 2009, cortesía de Palm Press, Inc.; pág. 34: extraído de Spalteholz, Werner, *Hand Atlas of Human Anatomy*, 1923; pág. 37 (arriba): © The Art Archive/CORBIS; pág. 37 (abajo): © Rick Gayle/CORBIS; pág. 40 (arriba): © The Gallery Collection/ CORBIS; pág. 40 (abajo): © gta Archiv, ETH, Zúrich/legado de Sigfried Giedion; págs. 43 y 166: © Le Corbusier, VEGAP, Barcelona 2011; pág. 45 (arriba): © The Stapleton Collection, Londres; pág. 45 (abajo) y 171: cortesía del artista y de la Gladstone Gallery; pág. 47: © Washington University Libraries, Department of Special Collections, St. Louis; págs. 50, 62, 67, 71 y 85: © Rauno Träskelin; pág. 53 (arriba): cortesía del Design Museum, Helsinki/fotografía de Martti Ounamo; pág. 53 (abajo): extraído de Ikko, Tanaka y Kazuko, Koike (eds.), *Japan Design: The Four Seasons in Design*, Chronicle Books, San Francisco, 1984/fotografía de Nakamato Noritoyo; pág. 56 (izquierda): © Henri Cartier-Bresson/Magnum/Contacto; pág. 56 (derecha): © 2011, Digital image, The Museum of Modern Art, Nueva York/Scala, Florencia © Alberto Giacometti, VEGAP, Barcelona 2011; pág. 58: © John Berger; pág. 60: © colección de Tapio Wirkkala Rut Bryk Foundation/fotografía de Pirjo Honkasalo; pág. 63: © colección de Tapio Wirkkala Rut Bryk Foundation/fotografía de Matti Ounamo; pág. 64 (arriba): cortesía del Kröller Müller Museum, Otterlo; pág. 64 (abajo): © Balthazar Korab Photography Ltd.; págs. 66 y 80 (abajo): © Museum of Finnish Architecture, Helsinki/fotografías de Heikki Havas; pág. 69: © Dominic Roberts; pág. 73 (arriba): © MacKay-Lyons Sweetapple Architects/fotografía de Kara Pegg; pág. 73 (abajo): © Renzo Piano Building Workshop; pág. 76: © Renzo Piano Building Workshop/fotografía de Fregoso & Basalto; págs. 78 y 83 (arriba): © Alvar Aalto Museum, Jyväskylä; pág. 80 (arriba): © David Pye/

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.

Crafts Council; pág. 83 (abajo): © Alvar Aalto Museum, Jyväskylä/fotografía de Gustaf Welin; pág. 86: © Institut Amatller d'Art Hispànic, Arxiu Mas, Barcelona; pág. 88: © Mark West; pág. 92 (arriba): © Pushkin Museum, Moscú/ The Bridgeman Art Library; pág. 92 (abajo): © The Iveagh Bequest, Kenwood House, Londres/The Bridgeman Art Library; pág. 95: © Musée Marmottan, París/The Bridgeman Art Library; pág. 98: © M. C. Escher's *Drawing Hands* © 2008 The M. C. Escher Company-Holanda. Todos los derechos reservados. www.mcescher.com; pág. 102 (arriba): © Oxford Science Archive/Imagestate; pág. 102 (abajo): © Musée des Beaux-Arts, Tournai; pág. 105: © Severi Blomstedt; pág. 110: © Museum of Finnish Architecture, Helsinki/fotografía de Jussi Tiainen; págs. 114 (arriba) y 129: © Ezra Stoller/ESTO; págs. 114 (abajo) y 118: © Juhani Pallasmaa; pág. 120: extraído de Ehrenzweig, Anton, *The Hidden Order of Art*, Paladin, St. Albans, 1973; pág. 121: © Juhana Blomstedt; pág. 122: © Philip Tidwell; pág. 138: © Tay Rees/Getty Images; pág. 142: © Moderna Museet, Estocolmo; pág. 146: © Rebecca Horn, VEGAP, Barcelona 2011; pág. 152: © Andréi A. Tarkovski; pág. 156: © 2011, Photo Scala, Florencia, cortesía del Ministero Beni e Att. Culturali; pág. 158: © 2011, fotografía del The Philadelphia Museum of Art/Art Resource/Scala, Florencia; pág. 160: © reproducido con permiso de la Henry Moore Foundation; pág. 162: © Tadao Ando, Koshino House, 1981; pág. 169: © Andy Goldsworthy.

Copyright © 2012. Editorial Gustavo Gili. All rights reserved.

Pallasmaa, Juhani. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura, Editorial Gustavo Gili, 2012. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/bibliosekspdetail.action?docID=3225827.
Created from bibliosekspon 2019-03-13 06:52:35.